HERBERT FRANK

LA ÎNCEPUT A FOST SCANDALUL

Entuziaştii artei moderne

În româneşte de NICOLAE REITER

BIBLIOTECA DE ARTĂ 50
Biografii. Memorii. Eseuri.

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1971

Traducerea a fost efectuată după originalul în limba germană:
Herbert Frank
«DIE DAS „NEUE" NICHT FORCHTEN
— MANAGER DER KUNST»

Pe copertă:
VAN GOGH – Moş *Tanguy* (Le Père *Tanguy),*
Muzeul Rodin, Paris

Ce este arta modernă? La această întrebare, care încă şi astăzi, după o sută de ani de luptă, mai aţîţă şi nelinişteşte opinia publică, nu *vom răspunde prin teorii,* nici *prin tablouri, sau prin biografiile artiştilor, ci istoria luptei însăşi, prin vieţile acelor oameni, care,* fără să se teamă de nou, *s-au pus în slujba artei tinere şi au adus sacrificii pentru ea. Îi vom numi «manageri» pentru că au fost, în adevăratul sens al acestui cuvînt, reprezentanţii intereselor şi avocaţii artei, apărătorii unor artişti. Au fost diletanţi, colecţionari şi profeţi, au fost entuziaşti şi au însufleţit şi pe alţii, au fost – adeseori – oameni de afaceri, însă niciodată afacerişti. Pe căile deschise de ei, «managerii» în accepţiunea modernă a cuvîntului, uzufructuari comerciali şi exploatatori ai interesului crescînd pentru artă îşi construiesc astăzi magazinele şi supermarketurile de artă.*

Începutul l-a făcut acţiunea pornită de Zola în 1866 în sprijinul impresioniştilor. Vom urmări acest război de o sută de ani pînă în 1961, cînd manifestul lui Willem Sandberg – «Acum» – a dezlănţuit o furtună de indignare. Lupta încă nu este decisă. A meritat ea oare efortul depus? Unde va duce? Şi – unde ne aflăm noi astăzi?

Partea întîi. ARTA ÎN ŢARA NIMĂNUI

I. LA ÎNCEPUT A FOST SCANDALUL

Articole publicate în februarie 1867 în cotidianul parizian *Événement* au stîrnit un scandal imens. Cititori furioşi sfîşiau ziarul în mijlocul drumului, autorul articolelor primea zilnic vreo 30 de scrisori de protest, abonaţii îşi anulau abonamentele.

Cu toate acestea nu era vorba nici despre politică, nici despre vreo bîrfă senzaţională din înalta societate. Ascuns sub pseudonimul «Claude», ziaristul apăra tineri artişti încă cu desăvîrşire necunoscuţi marelui public şi acuza, în acelaşi timp, juriul care bara tinerei arte accesul la «Salon» şi astfel drumul spre afirmare publică.

De data asta, cel care scria nu era un critic de artă consacrat. De data asta, se erija în acuzator public şi cerea să se facă dreptate un tînăr furios. El susţinea cauza tinerilor creatori cu un patos care, în ciuda frazeologiei bombastice, părea autentic; ataca cu ironie caustică şi neîndurătoare o anume clică artistică îmbătrînită, conjurată împotriva a tot ce era nou şi tînăr. Dar nu se limita numai la asemenea generalităţi: le spunea celor vinovaţi pe nume, îi cita, unul după altul, în faţa tribunalului opiniei publice şi, ca un procuror care înşiră crimele acuzaţilor, îi acuza de impotenţă artistică, de spirit de gaşcă şi reacţionarism, de intrigi şi indiferenţă faţă de adevăratele valori ale artei. Treizeci şi doi de ani mai tîrziu, o scrisoare publică – altfel orientată şi totuşi foarte asemănătoare ca ton şi construcţie – urma să provoace un scandal mult mai mare, care a zguduit statui din temelii. Deasupra acestui articol din anul 1896 era înscris cu litere de foc: «Acuz». Acest «J'accuse» stătuse

însă nevăzut şi deasupra seriei de articole din anul 1866. Aici, ca şi acolo, erau apărate drepturile individului împotriva bunului plac al unui grup mult prea puternic, aici, ca şi acolo, patosul se amesteca cu ironia, aici, ca şi acolo, apărarea se transforma în acuzare. În ambele cazuri scandalul era provocat cu premeditare, intenţionat, pentru a trezi conştiinţa naţiunii. În ambele cazuri era vorba de acelaşi autor: Emile Zoia.

Ne aflăm oare încă de pe acum, din 1866, la începutul acelei revoluţii, al cărui rezultat îl numim «arta modernă»? Nu, e doar preludiul ei. E abia primul bubuit al unui cutremur care n-a apucat încă să spargă scoarţa pămîntului, care n-a răzbit încă pînă la suprafaţă.

Într-o perioadă care a proclamat victoria ştiinţelor naturii şi a introdus o eră nouă, societatea burgheză îşi trăia nesinchisită viaţa în stilul vechi, înregistra profituri de pe urma producţiei industriale, se bucura de progresele tehnicii şi se comporta de parcă nu s-ar fi întîmplat nimic. Pe tinerii artişti i-a cuprins însă o nelinişte, căreia nu-i găsiseră încă un nume. Vechile reţete dădeau greş, iar ceea ce enunţau profesorii de la catedrele academice îşi pierduse valabilitatea. Chiar înainte ca revoluţia artistică să-şi fi aflat maturitatea prin fapte conştiente, în tinerii pictori începuseră să se trezească energii creatoare, care, ca forţele naturii în primăvara ce se trezeşte, răzbăteau, rupînd zăgazurile, nimicitor şi nestăvilit. Înainte însă ca noul simţămînt de viaţă să-şi fi găsit un stil propriu, trebuiau înlăturate regulile sanctificate, iar vechile concepţii despre artă sfărîmate ca nişte diguri care stau în calea torentului înnoirii.

Ce ştiau tinerii artişti, care se întîlneau cu regularitate la cafeneaua «Guerbois», despre ei şi despre arta lor? Ei au vrut să fie realişti, şi-au zis mai întîi «naturalişti» sau chiar «actualişti», mai tîrziu au fost numiţi «impresionişti» şi s-au împotrivit o vreme şi acestui nume, dar l-au adoptat în cele din urmă şi au navigat sub

acest steag, pentru că în mod evident n-au putut să găsească altul mai bun. Ceea ce i-a unit de la început, a fost conştiinţa că lor le aparţine viitorul, sentimentul încă surd, nearticulat al forţei, însă şi mai mult încă soarta lor comună de paria: ei erau cei respinşi, excluşi, refuzaţi. «Salonul», care prezenta, an de an, unui public covîrşit de admiraţie, idealizările manieriste şi dulcegăriile zaharisite ale profesorilor de artă şi învăţăceilor lor docili, a rămas închis pentru ei.

Primul scandal izbucnise în urmă cu trei ani, cînd cei refuzaţi, al căror număr era în continuă creştere, făcuseră un asemenea tărăboi, încît vuietul ajunsese chiar pînă la urechile împăratului. Napoleon III a ştiut să iasă cu eleganţă din încurcătură. El a dispus ca artiştii refuzaţi să aibă dreptul să-şi expună operele lor într-o secţie specială a «Palatului industriei». Astfel i se oferea opiniei publice prilejul să se convingă nemijlocit de valoarea operelor de artă şi să verifice aprecierile juriului.

Acest prim «Salon des Refusés» a devenit un succes: un succes al ilarităţii, o mare distracţie populară. Lumea se înghesuia în grupuri pentru ca nu cumva să-i scape evenimentul monden despre care vorbea tot Parisul. Domnii rîdeau ţinîndu-se de burtă, doamnele se străduiau să-şi domolească expansiunile de voioşie în spatele batistuţelor din dantelă de mătase. Rîsul se amesteca însă şi cu o nuanţă de furie, cu o indignare în parte sinceră, în parte prefăcută. Dar tablourile refuzaţilor stîrneau ironia şi batjocura nu numai din pricina presupuselor lor imperfecţiuni, ele provocau şi protestul moral al burgheziei.

În felul acesta s-a demonstrat cu prisosinţă că hotărîrea juriului de a-i refuza pe tinerii artişti corespundea întru totul vederilor marelui public. Burghezia nu se mai aştepta ca arta să-i dezvăluie un adevăr nou, o imagine nouă a lumii, şi nici s-o trezească la realitatea propriei sale existenţe: ea voia de la artă doar ceea ce îi oferiseră ani şi ani la rînd iscusiţii ei fabricanţi de tablouri: savoare

estetică, amabile jocuri ale imaginaţiei, puţină biciuire a simţurilor şi multă, foarte multă deşertăciune.

Tinerii pictori care se întîlneau la cafeneaua «Guerbois» ştiau aceasta şi nu-şi făceau iluzii. Nici unul dintre ei nu mai nădăjduia să fie admis la Salonul oficial, întrucît juriul anului premergător se căise, probabil, profund de toleranţa şi generozitatea sa deosebită. Aşa că în acest an Edouard Manet de pildă, a cărui *Olympia* dezlănţuise o furtună de indignare, ar fi putut doar cu greu găsi îndurare în ochii judecătorilor săi. Şi oare cum ar fi putut să nădăjduiască alţii mai tineri că li se vor deschide lor uşile, care rămîneau închise pentru el? Speranţa lor cea mai modestă rămînea un nou «Salon des Refusés». Perspectiva de a-şi vedea tablourile din nou expuse rîsului public, nu era tocmai îmbucurătoare. Şi totuşi, ea rămînea singura lor şansă. Oricum, era mai bine să fie zeflemisiţi şi criticaţi în presă, decît să fie ignoraţi cu totul.

Un senator progresist, marchizul de Boissy, se străduise să obţină redeschiderea «Salonului refuzaţilor», însă arhiconservativul conte de Nieuwerkerke, grandseigneur printre directorii de muzee, stăpînul Luvrului şi superintendentul artelor frumoase, a refuzat să mai repete delicata experienţă. Tinerii artişti se aflau în pragul desperării. Aflînd vestea refuzării lucrărilor sale, unul dintre ei, un oarecare Jules Holtzapfel, şi-a luat viaţa. Primele zvonuri privitoare la dezbaterile comisiei de examinare, care se întrunise în aceste zile de februarie, începeau să răzbată pînă la cafenea. Vestea că *Băiatul cu piculina* al lui Manet ar urma să fie totuşi admis, s-a dovedit a fi falsă. Toate tablourile lui Manet au fost respinse.

Cei douăzeci şi opt de membri ai comisiei erau cunoscuţi, printre ei aflîndu-se şi douăzeci şi patru de pictori, douăzeci şi patru de mărimi în culmea gloriei, unanim recunoscute, încărcate cu premii, membrii unui cerc închis de artişti, care nu aveau să se teamă de nimic mai mult decît de un curent de aer proaspăt. Tinerii se simţeau trădaţi şi vînduţi: viitorul lor se afla în mîinile duşmanului.

Îşi plecau docili urechea la noile zvonuri în legătură cu intrigile juriului şi îi atacau cu deosebită vehemenţă pe acei membri ai juriului, care, în tinereţe, trebuiseră ei înşişi să ducă o luptă dură pentru afirmarea lor, pentru ca acum tocmai ei să bareze calea unui nou tineret. Discuţiile erau pline de amărăciune, otrăvite de invidie şi ură, ca toate discuţiile celor umiliţi şi ofensaţi.

Cercul acestor tineri pictori necunoscuţi era frecventat de un scriitor la fel de tînăr şi de necunoscut. Emile Zola fusese timp de patru ani şeful publicităţii la editura Hachette, preluase de curînd postul de critic literar la ziarul *Événement* şi lucra la primul său roman. Ca şi tinerii săi prieteni pictori, năzuia şi el la un nou realism, iar de unul dintre ei, de Paul Cézanne, îl lega o prietenie intimă. Împreună cu el se entuziasmase pentru versurile lui Hugo şi Musset, pînă ce cărţile istoricului Hyppolite Taine i-au dat gîndirii sale o orientare nouă.

Aşa cum în operele sale istorice Taine explica viaţa marilor oameni prin anumiţi factori – origine, mediu şi grad de dezvoltare –, tot astfel voia şi el să descrie cu precizie ştiinţifică, oamenii în romanele sale. Voia să înceapă curînd uriaşa acţiune de a prezenta în zece volume destinul diverselor generaţii ale unei familii foarte ramificate: o valorificare literară şi o aplicare creatoare a teoriilor moderne despre ereditate şi mediu. Zola era literat, un om al cuvîntului: ce ştia el despre arta plastică? Ştia doar că nişte artişti tineri, de care se simţea legat, duceau o luptă disperată pentru viitorul lor şi urmau să fie înfrînţi, dacă nu pleda nimeni cauza lor. Simţea că se face o nedreptate. Şi se simţea chemat să apere cauza personalităţii libere împotriva forţei copleşitoare a societăţii. În trupul său firav sălăşluia un spirit rebel, agresiv, de o sălbăticie şi duritate de neînchipuit. Emile Zola s-a dus la redactorul său şef şi i-a cerut permisiunea să prezinte «Salonul» din anul respectiv. A început însă să scrie chiar înainte ca «Salonul» să fi fost deschis. A scris atît despre «Salon», cît şi despre juriul său. Înainte de a-i da

cuvîntul lui Zola, să clarificăm însă, foarte pe scurt, ce reprezenta, în fond, acel celebru «Salon». El a început să existe din anul 1667 şi a desfăşurat sub conducerea Academiei de Beaux Arts o activitate fructuoasă. Timp de două secole poziţia sa a rămas neştirbită: a stăpînit viaţa artistică a Parisului – şi prin aceasta a întregii Franţe – de o manieră suverană. O stampă din anul 1885 ne arată juriul la lucru: nişte domni respectabili, cu favoriţi, purtînd joben, apreciază un tablou, prezentat în faţa lor de doi bărbaţi în halate de lucru. Aceştia erau criticii de artă consacraţi în mod public, împotriva sentinţei cărora nu exista nici un recurs. O lucrare pe care ei n-o considerau demnă de a fi expusă la Salon, era considerată «repetentă». O lucrare căreia i-au acordat însă «admiterea» lor, era considerată operă de artă. Sentinţa lor era considerată de societate drept criteriul valabil al valorii artistice şi deţinea prin aceasta o putere discreţionară, care hotăra asupra carierii artistului.

«Cariera artistului», scrie Jean Cassou, «era o carieră perfect reglementată, cu treptele şi consacrările ei. Tînărul care pornea pe acest drum, îşi făcea ucenicia la École des Beaux Arts, participa la concursurile pentru «Prix de Rome» şi se întorcea de la Vila Medici, ca să picteze sau să sculpteze ceea ce i se cerea. Expunea în cadrul Salonului, primea comenzi şi medalii şi era primit în Institut». După cîte se vede: un cerc închis, din care nu exista scăpare, o breaslă, care nu putea să îngăduie nici o activitate personală în afara ei. În cursul istoriei s-a ajuns doar o singură dată la o «revoltă de palat», cînd artiştii care se consacraseră şi-şi prezentau aici cele mai bune şi mai recente opere în faţa unui public ales, au considerat că sînt îngrădiţi şi lezaţi în mîndria lor de hotărîrile atotputernice ale Academiei. Li s-a acordat deci şi lor scaun şi vot în comisia de examinare. În mod firesc, într-o asemenea corporaţie, apare tendinţa de a-şi împărţi premiile cele mai grase şi aproape niciodată ea nu va putea scăpa de pericolul favoritismului. Cu toate acestea, hotărîrile juriului au fost considerate, în general, echitabile. Şi nici n-au

întîmpinat vreo rezistenţă mai substanţială atîta timp cît creaţia artistică s-a înfăptuit în limitele marii tradiţii, a cărei competentă paznică era Academia, apreciată şi onorată ca atare.

Această tradiţie devenise însă cam fragilă. Între producţia de tablouri tutelată şi proteguită de Academie şi o artă a personalităţilor, care nu vedeau în normele şi regulile academice decît nişte convenţii goale, se deschidea o prăpastie din ce în ce mai adîncă. În felul acesta puterea Academiei s-a degradat, devenind o teroare pur arbitrară.

Ea a încercat să-i impună artei contemporane o linie generală stabilă, pierzînd însă din ce în ce mai mult simţul calităţii. Normele reprezentînd binele şi răul au încetat să mai fie determinante, căci «arta oficială» se despărţea tot mai categoric de arta tînără, încă neconsacrată public, dar care – tocmai pentru că era nouă şi creatoare – era considerată stranie şi stigmatizată drept revoluţionară.

Din acest moment, anatema «Salonului» a început să lovească cu o siguranţă aproape infailibilă talentele puternice, pe marii artişti ai viitorului. Încă în 1855 a fost refuzat Courbet, în 1859, pentru prima oară, Manet. Astfel a început acel proces care a exilat arta vie şi deci arta ca atare, într-o ţară a nimănui, surghiunindu-i pe artişti în singurătate.

«Înainte însă de a-i judeca pe artiştii admişi, mi se pare potrivit să-i judec pe judecători!» exclamă Zola chiar la începutul primului său articol. Este doar în aparenţă un articol, în realitate este un discurs. Zola se vede în faţa unui auditoriu pe care vrea să-l cîştige prin toate mijloacele pentru cauza lui. Poziţia sa este însă slabă, pentru că susţine artişti tineri, încă necunoscuţi marelui public, şi pentru că, întru apărarea lor, trebuie să atace o instituţie publică a cărei autoritate este atît de mare, încît societatea i-a cedat oarecum formularea judecăţilor estetice. Cu o viclenie vecină cu demagogia,

Zola îşi construieşte un public care nu există, dar căruia îi repugnă tutelarea de către Academie şi Salon, pentru că ar vrea să-şi formeze o opinie proprie. În felul acesta poate să pornească la luptă direct în numele tuturor şi în numele libertăţii şi dreptăţii împotriva odiosului juriu. Arma lui este ironia sarcastică.

«Deoarece manifestările libere ale artei ar putea să provoace nenorociri neprevăzute şi ireparabile, în faţa uşii sanctuarului a fost pusă o gardă. Imaginaţi-vă că Salonul este un imens „ragout” artistic care ni se serveşte an de an. Fiecare pictor, fiecare sculptor îşi trimite bucăţica sa. Dar cum noi avem un stomac delicat, s-a considerat prudent să se numească o întreagă armată de bucătari care să prepare aceste alimente de provenienţe şi gusturi atît de diferite... Salonul nu este deci o expresie completă a artei franceze ci, dimpotrivă, un ragout preparat de douăzeci şi opt de bucătari».

După aceasta, Zola îi atacă direct pe bucătarii care îndrăznesc să-i ofere publicului mură-n gură părerile lor. Căci cei care vor să interzică tinerei generaţii să fie tînără şi să meargă pe drumul ei, sînt tocmai mărimile zilei, artiştii vechei generaţii: un Gérôme, un Meissonier, un Cabanel. Zola le spune pe nume la toţi: îi schiţează în trăsături repezi şi dure, le înşiră titlurile şi demnităţile, le sugerează impotenţa artistică şi le dezvăluie reacţionarismul docil, limitarea în creaţie şi în judecată. Doar în faţa unuia singur se înclină, în faţa lui Daubigny, care-şi înalţă mereu vocea în favoarea înnoirii artistice, pentru a fi învins de fiecare dată la vot. În rest nu se dă înapoi de a povesti bîrfele şi istorioarele colportate pe seama membrilor juriului la cafeneaua «Guerbois». Dar mai tîrziu, cînd articolele sale vor apare într-un volum, va renunţa el însuşi la aceste invective personale şi va recunoaşte că în viitoarea luptei s-a lăsat pradă exagerărilor.

După membrii juriului, atacul său se îndreaptă împotriva expoziţiei, deci a rezultatului erorilor săvîrşite de ei: «o îngrămădeală de mediocrităţi – două mii de tablouri şi nici măcar

trei oameni». Cum se întîmplă însă că aceste mediocrităţi, care se îngrămădesc în sălile de expoziţie, sînt admirate an de an de oameni? Cum este cu putinţă să nu le sară în ochi nerozia fără caracter a acestor produse? De vină poate fi doar o falsă înţelegere a artei: «Pentru public», declară Zola, «o operă de artă, un tablou este doar un lucru suav care emoţionează sufletul de o manieră dulce sau teribilă... O tînără fată încîntătoare, înveşmîntată toată în alb, visînd sub clarul de lună, sprijinită de fusul unei coloane. Vreau să spun că mulţimea nu vede într-o pînză decît obiectul reprodus». «Dimpotrivă, pentru mine», afirmă Zola, şi sîntem cu toţii doar ochi şi urechi, pentru a afla în ce măsură, conform opiniei sale, opera de artă depăşeşte simpla redare a obiectului, «pentru mine o operă de artă este o *personalitate*. Eu nu cer de la artist să-mi procure reverii gingaşe, nici coşmaruri înfiorătoare, eu vreau să mi se dăruiască cu trup şi suflet, să se afirme ca un spirit puternic, ca o fire aspră şi dură, care să ia natura în mînă şi s-o înfigă în faţa noastră, aşa cum o vede. Într-un cuvînt, am cel mai mare dispreţ pentru dibăcia măruntă... însă cea mai profundă admiraţie pentru operele individuale, pentru cele pe care le creează spontan o mînă viguroasă.»

De aici mai avem doar un singur pas pînă la celebra definiţie a lui Zola: «opera de artă reprezintă un unghi al creaţiei, văzut printr-un anume temperament». Zola nu este însă un critic de artă de meserie, aşa că teoriile sale au valoare doar în măsura în care îi servesc drept puncte de sprijin în lupta sa. În această luptă, artistul este simbolul individului liber, iar publicul de artă nepriceput ţine locul «masei inerte», care se pune stavilă în calea individului. «Dacă mulţimea rîde», spune Zola, «aceasta se întîmplă totdeauna dintr-un nimic. Priviţi ce se întîmplă la teatru: un actor se lasă să cadă şi sala întreagă e cuprinsă de o voioşie convulsivă. Aşezaţi deci, zece oameni îndeajuns de inteligenţi în faţa unui tablou nou şi original şi aceste zece persoane împreună nu vor fi decît un copil mare... Se vor

aduna însă nătărăii alături de ei şi deodată se va isca o gălăgie infernală, un fel de criză de nebunie stupidă a tuturor. Nu inventez nimic. Istoria artei din epoca noastră dovedeşte că un asemenea grup de nătărăi s-a postat în faţa primelor pînze ale lui Decamps, Delacroix, Courbet. Căci rîsul este contagios, şi astfel Parisul se trezeşte într-o dimineaţă cu o nouă jucărie. Publicul e fericit: a găsit un nou ciolan de ros».

Apoi critica de artă a lui Zola, folosind psihologia, se transformă în critică socială. «Originalitatea», continuă el, «e oroarea cea mare. Orice cale nouă ne provoacă teamă, presimţim abisuri necunoscute şi refuzăm să mai mergem înainte». Iată un adevăr valabil pentru toate timpurile, fenomenul va fi însă încadrat acum în epoca sa şi fundamentat istoric. «Arta academică, cea care încîntă publicul Salonului, este arta burgheziei: a unei societăţi care în vîltoarea unor evenimente revoluţionare, se cramponează spasmodic de vechi. Artistul academic lucrează în spiritul acestei societăţi şi îi furnizează ceea ce ea îi comandă. În faţa invaziei ştiinţei şi industriei, artiştii s-au refugiat în vis, într-un cer al fleacurilor ieftine din foiţă de mătase. E adevărat că un bărbat gol n-are ce căuta într-un budoar. Din această pricină pictaţi paiaţele voastre groteşti.» Însă «arta oficială», care abia mai poate fi considerată artă, fiind o producţie neînsufleţită de tablouri comandată de o burghezie conservatoare şi mulţumită de sine, se declară urmaşa unei mari tradiţii şi se pricepe foarte bine să explice, folosind minciuna, că lipsa de originalitate şi teama de nou reprezintă, de fapt, fidelitatea faţă de «idealul clasic». Pentru a-şi lovi adversarul cît mai profund şi pentru a pătrunde în inima poziţiei sale sociale încă foarte puternice, Zola trebuie deci să încerce să zdruncine credinţa într-un ideal de frumuseţe veşnic, atemporal, dedus din operele antichităţii, înrădăcinat în gîndirea academică. «În felul acesta, bogata producţie a geniului uman, aflat în continuă zămislire, este redusă să iasă din oul geniului elin. Şi există oameni care vă demonstrează că artiştii Renaşterii n-au fost

mari decît din pricină că au fost imitatori.»

Dimpotrivă, Zola insistă asupra relativităţii tuturor judecăţilor omeneşti şi asupra dinamicii vieţii.

«E o glumă bună şi veche să crezi că în domeniul frumuseţii artistice există un adevăr absolut. Un asemenea adevăr nu este creat pentru noi, cei care ne confecţionăm în fiecare dimineaţă cîte un nou adevăr, pe care-l uzăm pînă seara. Ca orice alt lucru, şi arta este un produs uman, o secreţie umană; trupul nostru este cel care asudă frumuseţea operelor noastre. Şi cum trupul nostru se schimbă după climă şi după moravuri, tot astfel se schimbă şi secreţiile sale. Vreau să spun prin aceasta, că opera de mîine nu va putea fi cea de astăzi.»

Arta pe care o susţine Zola este prin urmare arta individului liber şi independent. El proclamă asta ca pe un crez. «Da, religia mea este religia manifestării libere a omului. Da, aş da o mie de opere iscusite şi mediocre pentru o lucrare chiar rea, în care să cred că recunosc un accent nou şi puternic». Oricît l-ar împinge temperamentul pe încă tînărul vorbitor la gesturi retorice, el nu se încurcă pentru mult timp cu vorbăria goală, ci spune obiectiv, aproape sec, ce e important şi în ce constă substanţa unei arte vii, în spiritul vremii. «Înclinaţiile ne duc spre ştiinţă. Fără voia noastră sîntem împinşi spre studiul exact al faptelor. Toate individualităţile puternice recunosc acest adevăr. Mişcarea epocii este în mod cert realistă, ba mai degrabă chiar pozitivistă.»

Zola îi dă să înţeleagă fără ocoluri cititorului său că nu este şi nici nu vrea să fie un critic de artă.

«Nu-mi pasă de şcoala franceză. Nu cunosc nici o tradiţie. Nu discut despre franjul unei draperii, despre atitudinea unui membru sau despre expresia unei fizionomii!» Relaţia sa cu opera de artă este o relaţie cu un artist, o relaţie personală de prietenie sau duşmănie. «Pe dl. Manet, nu-l cunosc personal», scrie el fidel adevărului, întrucît la începutul anului 1866 Manet încă nu frecventa cafeneaua «Guerbois», «şi totuşi mi se pare că sînt un

vechi prieten al lui. Şi asta pentru că tabloul său îmi istoriseşte o întreagă poveste plină de energie şi adevăr. Ei, da! Iată un temperament, iată un bărbat în această gloată de eunuci. Priviţi tablourile vecine şi veţi vedea cît de jalnice par alături de această fereastră deschisă către natură». Iar unui pictor încă cu totul necunoscut, lui Pissarro, i se adresează cu următoarele cuvinte: «Vă mulţumesc, domnule. Trecînd în grabă prin pustiul Salonului, peisajul dumneavoastră m-a înviorat. De altfel trebuie să ştiţi că nu-i plăceţi nimănui şi că tabloul dumneavoastră e considerat prea nud şi prea negru. Oare de ce aţi fost atît de lipsit de iscusinţă, încît să pictaţi serios, studiind natura?»

Iată un fel de a vorbi cu care cititorul ziarelor nu se întîlnea adesea. Atacul împotriva Salonului ţintea de-a dreptul şi împotriva lui, împotriva propriei sale lipse de judecată, împotriva apartenenţei lui la o masă care accepta să i se impună un anume gust. Nu este deci de mirare că articolele lui Zola au stîrnit indignare şi că a fost silit să se retragă. În ultimul său articol: *Un critic de artă îşi ia rămas bun* se declară bătut şi învins: «Astfel procesul meu a fost judecat, iar eu am fost condamnat». Acest om ciudat, care avea ceva dintr-un tribun al poporului şi dintr-un «literat al civilizaţiei», îşi ia rămas bun de la publicul său cu gestul larg al unui erou învins, care se mai înalţă încă o dată după ce a fost doborît şi rosteşte un jurămînt: «L-am apărat pe Manet aşa cum voi apăra în viaţa mea orice individualitate liberă, cînd va fi atacată. Voi fi întotdeauna de partea celor învinşi». O promisiune solemnă pe care am putea s-o considerăm o frază bombastică, dacă Zola n-ar fi împlinit-o cu adevărat 32 de ani mai tîrziu.

În ciuda luptei sale, Zola n-a realizat prea mult. Scopul său imediat, redeschiderea acelui «Salon des Réfusés», n-a fost atins. Şi cînd tinerii artişti, care încă nu găsiseră o denumire a grupului lor, au organizat opt ani mai tîrziu pentru prima oară o expoziţie

comună, criticul de la *Charivari* le-a dat – după un tablou de Monet *Impression*, *Soleil levant* – porecla de impresionişti, care se răspîndi cu repeziciune. Curînd au început să-l folosească toţi, afară de artiştii cărora le era adresat rîsetele din timpul acestei prime expoziţii de grup în saloanele fotografului Nadar n-au fost cu nimic mai prejos decît cele din «Salon des Réfusés», ci cel mult mai îndîrjite, pentru că vizitatorii trebuiau să mai şi plătească pentru a face cunoştinţă cu asemenea «neghiobii».

Doi ani mai tîrziu, un critic de artă consacrat, Albert Wolff prezintă noua expoziţie a impresioniştilor de la galeriile Durand-Ruel: «Chiar acum se deschide la Durand-Ruel o expoziţie, despre care se afirmă că e de pictură. Fără să bănuiască nimic, vizitatorul intră şi ochilor săi îngroziţi li se oferă un spectacol de groază. Cinci sau şase alienaţi mintali, printre ei şi o femeie, şi-au dat întîlnire aici pentru a-şi arăta operele».

Prima expoziţie în care artiştii s-au numit ei înşişi impresionişti, a avut loc peste încă un an, adică în 1877, într-o casă de pe Rue le Peletier, al cărei etaj fusese închiriat de ei. «Şaptesprezece expozanţi erau reprezentaţi prin 241 tablouri» povesteşte Wilhelm Uhde. «Au fost salutaţi de rîsetele furtunoase ale publicului, care se îngrămădea în faţa picturilor, cu o imensă ilaritate, ce se transforma în indignare şi ofense doar în faţa tablourilor lui Cézanne.»

De la acel «Salon des Réfusés», care le-a pricinuit impresioniştilor primul succes de ilaritate trecuseră patrusprezece ani peste Franţa, şi rîsul încă nu se potolise nicicum. Această reacţie a unui public care nu era format doar din nişe tineri neghiobi puşi pe rîs, nu se poate explica simplist. Un secol mai tîrziu, în faţa tabloului *În aer liber*, de Manet, care încă în 1865 stîrnise nu numai amuzament ci şi indignare, vizitatorii de la «Jeu de Paume» abia mai pot să înţeleagă ce anume putea să stîrnească vîlvă la această scenă de grup, fidelă naturii. Cum între timp vizitatorii s-au obişnuit cu îndrăzneli şi mai neobişnuite, tabloul face asupra lor o impresie relativ

convenţională, iar aceia dintre ei care sînt la curent cu istoria artei moderne, cunosc chiar şi faptul că la compoziţia tabloului său artistul a urmat un model clasic: o gravură după Rafael, care şi el, la rîndul său, folosise o descoperire din antichitate. Acest fapt a fost descoperit de istoricii artei însă abia cincizeci de ani mai tîrziu, ceea ce nu se poate explica decît prin aceea că specialiştii s-au putut hotărî doar foarte tîrziu să privească cu atenţie opera lui Manet şi s-o studieze temeinic.

Ar fi trebuit însă să observe încă din anul 1863 că la Luvru se afla tabloul *Concert rustic* de Giorgione, care reprezenta un grup asemănător. În mod evident, tabloul lui Manet părea atît de surprinzător de nou, încît nimănui nu i-a trecut prin gînd că ar putea să fie prelucrarea unei teme vechi.

«Nu pot să ghicesc», scrie un critic, «ce l-a putut îndemna pe acest artist inteligent şi demn să facă o compoziţie atît de absurdă». Privitorii tabloului vedeau doi bărbaţi îmbrăcaţi după ultima modă în tovărăşia unei femei nude. Aceasta i-a îngrozit şi i-a făcut să vorbească despre necuviinţă. Dacă Manet i-ar fi dezbrăcat şi pe bărbaţi şi i-ar fi dat tabloului său un titlu mitologic, probabil că publicul ar fi acceptat tabloul fără rezerve, considerîndu-l una din multele reprezentări alegorice, care arătau fauni în tovărăşia nimfelor.

Chiar dacă în acest caz rezistenţa publicului, care se crampona de obiectul tabloului, se mai poate explica într-o oarecare măsură, rămîne totuşi o întrebare la care este mult mai dificil de răspuns: oare ce a putut să amuze lumea într-atît la peisajele lui Pissarro şi Monet? Oamenii unui secol ulterior văd în aceste tablouri ceea ce sînt şi vor să fie într-adevăr: instantanee artistice ale naturii. Tinerii pictori se săturaseră să mai copieze, au părăsit atelierele şi pictau în aer liber. Alţii făceau afară doar schiţele, care le erau apoi de folos la desăvîrşirea lucrării în atelier. Indiferent cum porneau la lucru, aveau toţi o singură dorinţă: să exprime, în tablourile lor, «adevărul

şi nimic altceva decît adevărul». Îl căutau însă în prima impresie proaspătă, în trăirea spontană a clipei trecătoare. Erau oameni ai ochiului, credeau în simţurile lor şi se bucurau de ele, se bizuiau pe ceea ce vedeau. Voiau să fixeze în tablourile lor adierea aerului şi jocurile luminii. Cu toţii, şi în fruntea tuturor Monet, erau adoratori ai soarelui, iar lumina era subiectul propriu-zis al tablourilor lor.

De unde această pasiune? Ea nu izvora dintr-un capriciu de artist, ci era expresia foarte oportună a unei dispoziţii de viaţă care împingea oamenii în «aer liber», a foamei de soare, aşa cum o cunoaşte doar cel care trăieşte în oraşele mari, aşa cum parizienii abia începuseră pe atunci să înveţe s-o potolească. Impresioniştii pictau peisajul aşa cum îl vedeau duminica miile de oameni, lacul cu mulţimea de înotători, rîul plin de bărci împodobite cu steguleţe, pajiştea cu fete culegînd flori. După victoria revoluţiei, deschiderea Luvru-lui şi a Tuileries-ilor pentru public a fost un act simbolic, care punea bunurile naţionale la dispoziţia poporului. Dar acum, în epoca mişcării în aer liber, a sportului popular, a serbărilor de sfîrşit de săptămînă la iarbă verde, masele populare îşi cucereau întinderile largi şi luminoase. Aristocraţii vor fi strîmbat din nas la vederea plebei gălăgioase şi vesele care a irumpt în natură, însă pictorii tineri ca Monet şi Renoir, proveniţi ei înşişi din mica burghezie, savurau această lume duminicală şi găseau în ea acea trăire a naturii, care îi inspira în creaţia lor; o abundenţă de impresii colorate, pe care ei le prindeau din zbor ca un copil fluturii.

Impresiile nu se lăsau însă prinse atît de uşor ca fluturii, căci plasele de prins impresii nu fuseseră încă inventate. Impresioniştii le-au inventat. S-a spus despre ei că fac experimente, şi au şi făcut într-adevăr, însă nu din plăcerea de a experimenta, ci din pură necesitate. Temele, pe care şi le propuneau, nu se lăsau stăpînite cu mijloacele picturale convenţionale, pentru că înainte de ei nu încercase încă nici un pictor să reţină în acest chip în tablou vraja superficială, licărind şi sclipind, a lumii. Din această pricină

porneau ei înşişi să facă descoperiri şi primeau sfaturi chiar de la ştiinţă. Noile descoperiri în domeniul fizicii, mai ales lucrările lui Chevreul cu privire la esenţa luminii, le-au venit în ajutor. Cu o paletă luminoasă şi prin dizolvarea petei de culoare, şi-au creat o tehnică nouă. Ceea ce au obţinut cu ajutorul ei – şi încă din primul foc, chiar din cei dintîi ani ai experimentului impresionist, – a fost uluitor. Ei au redat în tablourile lor impresii fireşti, cum nu mai fuseseră fixate pe pînză niciodată.

Ce era de rîs aici? Este important nu numai pentru istoria artei, ci şi pentru istoria societăţii omeneşti să se lămurească cum s-a putut ca un secol mai tîrziu să fie declarate drept capodopere nişte tablouri, care o sută de ani mai devreme au fost batjocorite ca produse ale unor «artişti neştiutori şi aroganţi, care se pricep să picteze doar lucruri diforme». Teza social-critică a lui Zola – că ar fi vorba de rezistenţa «masei» împotriva a tot ce este original – nu e suficientă pentru a explica acest fenomen. Deşi datorită noutăţii lor, unele creaţii geniale au stîrnit uimire şi indignare şi în timpuri trecute, nu s-a ajuns niciodată la o asemenea explozivă răbufnire a rîsului neîntemeiat. Arta impresionistă cerea, fără îndoială, mult de la public. Privit din apropiere, tabloul părea neterminat şi oferea priveliştea unui vălmăşag haotic de culori. Sarcina de a-l picta pînă la capăt îi revenea privitorului: dîndu-se cîţiva paşi înapoi, el le oferea petelor de culoare prilejul să se amestece în ochii săi şi să se unească în tonalităţi de culoare. În felul acesta se solicita însă mai mult de la ei decît să arunce pur şi simplu o privire. Publicul era confruntat cu o tehnică picturală care îi pretindea să-şi reorînduiască deprinderile vizuale şi să accepte să i se indice distanţa de la care trebuie să contemple o operă de artă.

Impresioniştii au vrut să fie, în felul lor, realişti şi, într-adevăr, arta lor a reuşit să reprezinte un moment culminant al naturalismului. Ei au lucrat, mai ales în prima perioadă, parcă hipnotizaţi de impresiile transmise de natură şi aruncau pe pînză

spontan tot ce le vedea ochiul. În tablourile lor – ca şi în realitate – lumina dizolva formele lucrurilor, le făcea să-şi piardă corporalitatea şi să pară dematerializate, vrînd parcă să le fure culoarea lor proprie şi să le acopere cu o bură scînteietoare de umbre şi reflexe colorate. Privitorul însă, care urma să descopere în aceste tablouri o redare optic fidelă a imaginii naturii, trebuia mai întîi să fie îndrumat şi educat în sensul acestui «nou fel de a vedea» al impresioniştilor. Chiar dacă se dădea înapoi şi permitea petelor de culoare să se contopească în ochi, i se părea că zăreşte o lume ireală, diformă, nebună. Oamenii de sub copaci, aşa cum îi picta Renoir, aveau reflexe verzi pe obraji şi veşminte, şi criticii de artă se întrebau, oare de ce şi-a «acoperit domnul Renoir tablourile cu mucegai verde».

Ceea ce publicul de artă n-a reuşit în faţa tablourilor impresioniştilor, a fost tocmai actul *descoperirii*, premiza indispensabilă pentru a înţelege o artă care vrea să fie redarea realităţii. Dar cum oamenii unei perioade ulterioare descoperă fără dificultate că luminoasa lume a impresioniştilor este reproducerea exactă a unor fenomene naturale pe care ei le cunosc, trebuie să presupunem că contemporanii lui Zola nu văzuseră încă niciodată pe deplin conştienţi natura, aşa cum se conturează sub acţiunea luminii pe retină. În mod evident ei nu văzuseră încă niciodată peisaje fluviale, estompate de o lumină incertă, aşa cum le picta Monet, încît impresioniştii le povesteau lucruri pe care nu puteau să le înţeleagă, deoarece nu le cunoşteau din trăirea vizuală proprie.

Oamenii care vizitau «Salonul», nu participau aproape deloc la exodul duminical din marele oraşe şi nici nu se amestecau cu bărcile cu vîsle sau caiacele lor în forfota pestriţă de la debarcaderul «Grenouillère» – acolo unde Monet şi Renoir au creat împreună primele tablouri impresioniste.

Ei căutau bucuriile vacanţei mai degrabă pe Riviera sau pe domeniile lor, şi dacă făceau vreodată excursii sau plimbări,

preferau să se mişte, domni şi doamne îmbrăcaţi după ultima modă, în peisajele lui Poussin sau Corot, pe care, cu puţină imaginaţie, le şi vedeau populate cu nimfe şi fauni. Privirea noastră este stimulată şi instruită de artă, dar totodată, este tutelată şi îngrădită de ea. Aceasta e valabil pentru toţi oamenii, în mod deosebit însă pentru istoricii şi criticii de artă, care, deşi s-au deprins să contemple operele de artă foarte atent, percep totuşi lumea din jurul lor la fel de inexact ca şi semenii lor şi sînt încă şi mai înclinaţi să vadă natura cu ochii artiştilor pe care îi admiră. Oamenii de meserie au comparat operele impresioniştilor nu cu imaginile din natură pe care le reprezentau, ci cu acele reproduceri ale naturii pe care s-au obişnuit să le studieze. O asemenea comparaţie stupidă putea să fie însă doar în defavoarea tinerilor artişti. Alături de tablourile executate cu precizia măiestriei tradiţionale, impresiile transpuse pe pînză spontan păreau nişte mîzgăleli neîngrijite şi apăreau faţă de ele ca nişte schiţe brute pe lîngă nişte opere de artă desăvîrşite.

Însă toţi aceşti factori, care au îngreunat înţelegerea artei impresioniste, nu pot explica nici pe departe rîsetele încăpăţînate ale unei societăţi şocate, şi încă şi mai puţin să scuze comportarea îngrozitor de urîtă a publicului şi a presei, care se amuzau cu neruşinare şi fără scrupule pe socoteala unor tineri artişti – poate netalentaţi, eventual induşi în eroare. Albert Wolff, critic al lui «Figaro», renumit pentru pătrunzătoarele sale analize de artă, n-a crezut, desigur, în mod serios că expozanţii de la galeria Durand-Ruel sînt «şase bolnavi mintali», care şi-ar fi dat întîlnire aici, şi-a permis însă această glumă răutăcioasă faţă de nişte artişti, care erau singuri şi nu aveau spatele acoperit de Academie. Rugat de Manet, în anul 1875, să scrie despre tablourile impresioniste care urmau să fie scoase la licitaţie la «Hotel Drouot», criticul a consimţit să facă remarca aparent prietenoasă că aici s-ar putea ca speculanţii de artă să poată face o afacere bună, a continuat însă în stilul său spiritual: «Impresia pe care o fac de fapt impresioniştii este aceea a

unei pisici care se preumblă pe clapele unui pian sau a unei maimuţe care a reuşit să pună laba pe o oală plină cu culori». Wolff se numea el însuşi «cel mai spiritual bărbat din Paris»; în acest caz însă spiritul său sărăcăcios a ajuns cel mult la nivelul unei farse studenţeşti, apelînd la instinctele grosolane ale unui public cultivat.

Zola s-a înşelat afirmînd că «masa» este aceea care opune rezistenţă înnoirii în artă. Rezistenţa venea din partea unei elite sau cel puţin din partea unui grup care-şi dădea aere de elită, din partea lumii «cunoscătorilor», care emitea pretenţia să reprezinte o instanţă supremă în problemele «bunului gust», din partea unui public care îşi zicea de artă şi pretindea că iubeşte arta. Mulţi au vizitat «Le Salon des Réfusés» şi expoziţiile impresioniştilor, doar ca, în acel rîs batjocoritor, să devină conştienţi de propria lor superioritate. Ceea ce timp de două decenii a respins rîzînd arta impresionistă, a fost, de fapt, stupiditatea academică ascunsă după o trufie rîzînd prosteşte şi aroganţa filistină a unei burghezii, care pune ştampila de «nebun» pe tot ce depăşeşte orizontul ei. Căci arta academică cu ai săi «Elini din mahon» şi «Nimfe din porţelan», pe care Zola voia s-o facă demnă de dispreţuit, a fost tocmai arta ei – arta pe care şi-o comanda şi la care nu voia să renunţe.

«Se pare că sînt primul care îl laudă pe Manet fără rezerve» a scris Zola cu mîndrie justificată. El a afirmat aceasta într-o perioadă cînd nici un critic de artă de meserie n-ar fi îndrăznit să exprime o asemenea laudă fără rezerve, şi a făcut-o cu multă înţelegere pentru intenţiile artistice ale pictorului. Şase ani mai înainte, îi mai scrisese încă prietenului său Cézanne: «Cînd văd un tablou, eu, care nu pot să deosebesc alb de negru, nu-mi pot permite să apreciez tehnica. Mă limitez să spun doar, că obiectul îmi place sau nu». De unde înţelegerea artistică deodată? Zola a fost el însuşi artist, şi aceasta îi permitea să arunce priviri surprinzător de adînci în domeniul vecin al artelor plastice. De asemenea, a mai participat şi la nesfîrşitele

dezbateri despre artă de la cafeneaua «Guerbois» şi, încă înainte de aceasta, discutase despre artă mulţi ani de-a rîndul pînă tîrziu noaptea cu Cézanne. Înţelegerea noastră este însă tot atît de strîns limitată, tot atît de influenţabilă şi subiectivă ca şi felul nostru de a privi. Zola i-a înţeles pe artişti, pentru că era înrudit cu ei. I-a înţeles totuşi doar în măsura în care era înrudit cu ei. S-a întîlnit cu ei într-un anume punct – în realism, aşa cum îl concepea el, – s-a întîlnit cu ei în drumul său, aşa cum cunoşti străini într-o călătorie, îi îndrăgeşti, pentru ca apoi să te desparţi de ei imediat. Un timp le mai scrii, şi-i pierzi, în cele din urmă, din ochi.

După anul 1866, Zola a mai redactat de cîteva ori cronici cu privire la «Salon» pentru alte ziare şi reviste. Ele demonstrează limpede că interesul său pentru impresionişti scade treptat. Artiştii care ajunseseră acum la apogeul creaţiei lor şi erau gata să răzbată, îl dezamăgeau. Iată ce scrie despre ei în anul 1880: «Rămîn cu toţii la schiţele lor nefinisate, la impresiile febrile, şi nici unul dintre ei nu pare să aibă forţa de a deveni maestrul aşteptat de noi». «Rămîn cu toţii la schiţele lor nefinisate» – aceste cuvinte trădează faptul că în anul 1866 Zola a apărat nişte tineri artişti ale căror lucrări nu le considerase decît nişte încercări talentate. Noua lor tehnică, tinzînd să surprindă spontan momentul, a confundat-o cu o schiţare, a interpretat-o în mod greşit drept o lucrare preliminară, din care abia urma să se dezvolte un stil nou, o nouă măiestrie. Neînţelegerea lui era însă mult mai profundă. Fusese primul care i-a lăudat pe Manet, Monet şi Pissarro, însă pe unul singur nu l-a lăudat niciodată – pe acel geniu printre marile talente, temperamentul revoluţionar printre impresionişti, deschizătorul de drum al artei moderne, care întîmplător mai era şi cel mai bun prieten al său: pe Paul Cézanne.

Zola n-a scris niciodată vreo frază de laudă fără rezerve despre el. Despre prietenul său afirma încă în 1861: «S-ar putea ca Paul să aibă geniul unui mare pictor. Nu va avea însă niciodată geniul să devină un mare pictor». Cézanne a fost omis totdeauna din

cronicele sale de artă. Cînd criticul de artă Duret s-a interesat, în 1870, de un oarecare Cézanne ale cărui opere ar fi vrut să le cunoască, Zola i-a scris: «Se află încă în epoca încercărilor dibuitoare... Mai aşteptaţi pînă se va fi găsit». În 1880 l-a numit «temperamental un mare pictor, care încă se mai străduie să-şi găsească propria sa scriitură». Iar în anul 1896 scria despre maestrul din Aix că abia acum descoperă publicul în el «părţile geniale ale unui mare pictor, care n-a ajuns la maturitate».

Viaţa lui Zola a fost strîns legată de viaţa lui Cézanne. Zola avea 12 ani şi Cézanne 13 cînd au devenit prieteni pe viaţă la şcoala din Aix. Mai tîrziu l-au adoptat în alianţa lor pe un al treilea, pe Baptiste Baille, care urma să devină un inginer destoinic, dar care, molipsindu-se de firea poetică a celor doi camarazi ai săi, se visa încă din tinereţe un viitor poet. Prietenia lor a cunoscut soarta frămîntată a oricărei prietenii, s-a demonstrat a fi însă constantă şi s-a continuat şi la Paris, în însemnările la romanul cu artişti *L'Oeuvre*, Zola a făcut următoarele note autobiografice: «Tinereţea mea la şcoală şi în aer liber – Baille şi Cézanne – toate aceste amintiri din şcoală, amintiri despre colegi, profesori, singurătate, noi trei prieteni. Afară de vînătoare, înot, plimbări, citit, familia prietenilor mei... La Paris – prieteni noi. Sosirea lui Baille şi a lui Cézanne, întîlnirile noastre de fiecare Joi. Cucerirea Parisului, plimbări... Muzeele...»

Ar fi greşit să afirmăm că prin eroul romanului său, Zola a vrut să schiţeze un portret al lui Cézanne. E însă neîndoielnic că s-a gîndit la Cézanne atunci cînd l-a conceput pe Claude Lantier. Iar cînd voia să indice trăsăturile de caracter ale acestui Claude Lantier, pana lui scria fără voia lui pronumele prietenului său din copilărie: «Să nu uit disperarea lui Paul... Credea mereu că va descoperi pictura. Descurajare totală, odată era gata să lase totul baltă... Ceea ce îl satisface pe G. (pe pictorul Guillemet?), pe el nu-l satisface încă; vrea să ajungă mai departe şi strică totul. Este un geniu neîmplinit,

care nu va ajunge niciodată la împlinire totală.» Încă vreo cîţiva ani înainte de apariţia romanului, Paul Alexis, primul biograf al lui Zola, aducea la cunoştinţa opiniei publice: «Ştiu că Zola vrea să trateze în Claude Lantier îngrozitoarea psihologie a unei impotenţe artistice. În jurul figurii centrale a unui om genial, a unui visător elevat, a cărui activitate creatoare este paralizată de boală, se adună alţi artişti, pictori, sculptori, muzicieni, literaţi, o ceată întreagă de tineri ambiţioşi, care vor să cucerească Parisul, unii dintre ei rataţi, alţii mai mult sau mai puţin de succes, în orice caz toţi cazuri de febră a artei, variante ale marii nevroze contemporane. În mod firesc, Zola va folosi în cartea sa pe prietenii săi şi va trebui să sublinieze trăsăturile tipice ale caracterului lor.» Romanul a apărut în 1886 şi a fost unul din cele zece volume ale marelui roman-fluviu, care trata despre destinele familiei Rougon-Macquart. Publicul, avertizat de Alexis, a înţeles de îndată că e vorba de un roman cu cifru şi a bănuit pe bună dreptate că în figurile triste ale cărţii sale, Zola i-a creionat pe foştii săi prieteni pictori, pe impresionişti, l-a identificat însă pe eroul cărţii, pe acel pictor ratat care se spînzură în faţa uriaşului său tablou, cu Manet, considerat pe atunci încă drept conducătorul spiritual al impresioniştilor, şeful lor. La Paris nu s-a gîndit nimeni la Cézanne, pentru că la Paris nu-l cunoştea nimeni pe Cézanne.

Cititorii se puteau înşela, însă impresioniştii ştiau că era vorba de ei, ba mai mult, ştiau şi despre cine anume dintre ei era vorba. Cartea i-a dezamăgit profund. Iată ce a spus Renoir: «Ar fi putut să scrie o carte frumoasă, atît în sensul prezentării istorice a originii unei mişcări artistice, cît şi ca document *humain*, dacă şi-ar fi dat osteneala să redea decent şi simplu doar ceea ce văzuse şi auzise la întîlnirile noastre şi în atelierele noastre.» Guillemet i-a scris lui Zola: «Crezi oare că prietenii întîlnirilor tale de joi vor sfîrşi atît de rău? Da de unde! Paul al nostru, cel bun, cîştigă în greutate sub frumoasele raze ale soarelui Sudului. Din fericire, nici unul dintre

noi nu se gîndeşte să se spînzure.» Monet i-a scris lui Zola că se teme că duşmanii impresionismului ar putea să exploateze cartea împotriva impresioniştilor. Iar Cézanne i-a mulţumit pentru trimiterea cărţii într-una din cele mai formale scrisori ce s-au scris vreodată şi n-a mai dat apoi nici un semn de viaţă. Cei doi prieteni nu s-au mai revăzut.

În anul 1896, după o lungă pauză, Zola a scris din nou despre Salon. Trecuseră exact treizeci de ani de cînd pornise campania de presă în favoarea unei activităţi artistice libere, de cînd îi condamnase pe criticii de artă mărginiţi, de la tiradele sale pline de ură împotriva rîsului stupid al unui public lipsit de înţelegere. Pe atunci avusese 26 de ani, acuma, la 56, era un scriitor ale cărui cărţi apăreau în tiraje mari, o celebritate. Nu mai vizitase Salonul, după cum nu se mai interesase nici de pictură, de multă vreme; s-a mai dus încă o dată acolo acum, pentru ca să vadă lucrările noii generaţii. Impresionismul, pe care el îl apărase primul, părea să fi dobîndit o victorie totală. Ar fi fost firesc ca acest fapt să-l bucure. Însă l-a îngrozit. L-a lovit, după cum afirma chiar el, «drept în inimă».

«Ceea ce mă captivează de la început», a scris el, «este dominaţia tonurilor luminoase. Toţi sînt nişte Manet, Monet şi Pissarro. Ceea ce măreşte însă uimirea mea este fervoarea convertiţilor, abuzul de tonalităţi luminoase, făcînd ca unele opere să semene cu rufăria decolorată prin leşiere prea îndelungată. Şi în acest Salon decolorat prin leşiere, parcă stropit cu var, neplăcut de fad, mi-e aproape dor de salonul negru, bituminos, de odinioară. Va fi fost prea negru, acesta este însă prea alb.»

«Ah, doamne, ce lupte am purtat pentru triumful petei de culoare! Dar puteam oare să prevăd ce înfiorător se va abuza de această pată? În Salon nu mai există decît pete.»

«Surpriza mea se transformă însă în furie, cînd văd la ce demenţă

s-a ajuns, în decurs de treizeci de ani, prin teoria reflexelor. Căci sînt într-adevăr surprinzătoare aceste opere de artă, aceste femei multicolore, aceste peisaje violete sau cai portocalii, care ni se înfăţişează aici. Oh, aceste doamne, cu un obraz albastru sub clarul de lună şi cu celălalt roşu de lumina unui abajur! E oribil, oribil, oribil!»

Cum să nu fi fost oribil ceea ce i-a fost dat lui Zoia să vadă în acest «Salon»? La ce te puteai însă aştepta de la un impresionism, care, încăpînd pe mîna unor imitatori iscusiţi, a fost redus la o formulă rigidă ca procedeu pictural? Salonul era dominat acum de artişti ca Albert Besnard, care nu puteau să trezească la viaţă nouă neînsufleţita tradiţie academică, fardînd-o impresionist. A creat astfel doar un modernism plin de compromise, însă admirat pentru «îndrăzneala» sa.

Dacă intenţia lui Zola ar fi fost să se ridice categoric împotriva acestei imitări a impresionismului, n-ar fi trebuit să facă altceva decît să-i opună acea artă pe care cu treizeci de ani în urmă o apărase pentru puternica ei individualitate şi pentru spontaneitatea ei proaspătă. Iată însă că acum el declară că jinduieşte aproape la Salonul de odinioară. A pierdut oare «religia manifestării libere a omului?» Acelaşi om, care în tinereţea sa fusese duşmanul de moarte al tuturor regulilor rigide şi legilor imuabile, decretă dintr-odată: «Singură viaţa vorbeşte despre viaţă, frumuseţea şi adevărul se pot degaja doar din natura vie. Îndeosebi într-o artă atît de materială ca pictura, pariez că imortalitatea unei figuri poate fi păstrată doar dacă este desenată sau pictată omeneşte; poate să fie oricît de mult simplificată, trebuie însă să păstreze logica anatomiei şi o proporţie sănătoasă a formelor ei. Şi iată că de la o vreme sîntem martorii unei procesiuni oribile: fecioare asexuate, fără sîni şi fără şolduri, fete care sînt aproape băieţi, băieţi care sînt aproape fete, măştile unor creaturi care se ridică din giulgiul mormintelor, zburînd prin spaţii palide şi mişcîndu-se prin ţări nebune cu zori

cenuşii sau apusuri de fum! Ah, această lume oribilă stîrneşte doar scîrbă şi vomă!» N-avem nici un motiv să ne îndoim de sinceritatea lui Zola; el a fost la fel de convins de cauza sa în anul 1896 ca şi în anul 1866. Precum nu-l putem bănui de moliciune – de parcă şi-ar fi pierdut la bătrîneţe curajul de a apăra un ideal – pe omul care urma să pornească, cîţiva ani mai tîrziu, la marea luptă a vieţii sale. Să-l bănuim mai degrabă că, în anul 1866, i-a înţeles greşit pe tinerii pictori în unele dintre intenţiile lor artistice, şi că însăşi entuziasmul său pentru arta lor s-a întemeiat pe o singură şi mare confuzie. Acum nu putea dori cu toată seriozitatea revenirea la acel «Salon», care înlesnise epigonismul înfumurat al unor iscusiţi producători de artă, cu un realism «sănătos, robust», arta preimpresionistă a unui Courbet.

În anii în care Zola şi-a pierdut interesul pentru arta contemporană şi urmărea cu o indiferenţă abia ascunsă creaţia foştilor săi prieteni de la cafeneaua «Guerbois», stupiditatea criticii de specialitate cedase unei prime înţelegeri a acestei arte, fără să aibă însă drept urmare o recunoaştere a ei. Abia acum începeau să fie scrise critici care să aibă cap şi coadă, pentru că ştiau să atace impresionismul în părţile sale slabe. Un critic pătrunzător ca Arthur Baignieres a condamnat în 1876 acea artă care «îl reducea pe artist la un mecanism de telegraf». «Primul aparat al impresioniştilor», explica el, «ar fi ochiul, al doilea mîna, iar al treilea pînza pe care percepţiile recepţionate se conturează ca literele unei depeşe pe banda telegrafică». Tehnica impresioniştilor era surprinsă cu agerime, însă prezentată caricatural şi respinsă ca procedeu artistic. Un alt critic, necunoscut, i-a înţeles, în anul 1877, foarte bine pe impresionişti şi i-a respins tocmai din această cauză: pentru că ei voiau să joace în pictură acelaşi rol ca «naturaliştii» în literatură.

Pictorilor de avangardă le-a venit curînd în ajutor o avangardă a criticilor acelui timp. Încă din 1878 a apărut cartea în care, după ani

de ezitări, Théodore Duret, Iua, fără rezerve, apărarea tinerei arte. Doi ani mai înainte reuşise deja Louis Emile Duranty să manifeste entuziasm pentru operele impresioniştilor. Acestor doi apărători li s-au alăturat şi Georges Riviere, a cărui foaie *Impresionistul* a contribuit într-o măsură la fel de mare la înţelegerea tinerei arte ca şi cartea lui Duret despre *Pictorii impresionişti.*

De la Rivière ne-a rămas o definiţie a impresionismului care apare lucid obiectivă şi pare să nu fie decît o simplă explicaţie a tehnicii lor. Iată definiţia: «Voinţa de a reproduce un obiect pentru tonalităţile sale şi nu pentru el în sine, îi deosebeşte pe impresionişti de ceilalţi pictori.» Un cititor care citeşte această frază doar cu jumătate atenţie, descoperă în ea doar perifrazarea unei arte senzualiste, care porneşte de la primatul vederii şi se mulţumeşte să redea numai reflexul coloristic al unui obiect, doar imaginea sa exterioară. Dar oare de ce s-a subliniat aici atît de net, că pe impresionişti nu-i mai interesează obiectul însuşi? Trebuie oare să deducem din aceasta că le era indiferent ce pictau, un peisaj sau un portret, şi că obiectului reprodus îi revenea doar o importanţă secundară? Interpretate ca o apologie a lumii simţurilor, tablourile impresioniştilor erau oare înţelese fundamental greşit? Oare lumea devenise pentru ei pur şi simplu prilej şi pretext al actului picturii? Oare arta lor culmina într-un sublim joc cu «tonalităţile»?

Acest element de pictură pură, detaşată de lumea fizică, abstractizată, care nu se epuizează prin zugrăvirea realităţii, era, de altfel, conţinut în impresionism şi urma să se cristalizeze suficient de limpede în opera tîrzie a lui Monet. Odată cu impresionismul, pictura europeană a păşit pe drumul către imaginea «autonomă», care a dus la arta abstractă. Începutul acestui drum n-a fost însă marcat de distrugerea şi negarea lumii simţurilor, ci tocmai de bucuria provocată de strălucirea ei frumoasă, de iubirea iluziei. Impresioniştilor încă nu le deveniseră indiferente lucrurile: o dovedeşte fiecare nud pictat de Renoir. Ei căutau cu foarte multă

grijă obiectele pe care voiau să le picteze şi nu făceau selecţia exclusiv prin prisma utilităţii temelor pentru experimentul lor pictural. Manet a fost foarte mîndru că folosise scene din viaţa cotidiană ca obiect al tablourilor sale, în timp ce Degas mai picta încă momente istorice, iar Degas menţiona cu plăcere faptul că descoperise primul cursele de cai ca subiect. Tendinţa de inovaţie a artei impresioniste nu-şi găsea expresie doar în noul mod de a picta, ci şi în conţinuturile noi. Pe atunci mai era nevoie de curaj să consideri «demn de pictat» marele oraş modern şi creaţiile tehnicii şi să le cucereşti pentru pictură. Pe Caillebotte l-au inspirat construcţiile metalice ale unor poduri imense. Monet a descoperit poezia gărilor şi picta gara St. Lazare cu coloşii de oţel fumegînd.

Aceeaşi voinţă de contemporaneitate se manifesta şi în privinţa formei şi a conţinutului, aspectul hotărîtor rămînînd însă noul mod de a picta, noul limbaj formal al impresioniştilor. Ca orice limbă nouă, ea a fost greu «lizibilă» la început şi a trebuit să pară deplasată în ochii unei societăţi care se crampona de vechile idei ca de nişte dogme, întrucît ea deplasa cu adevărat concepţia despre lume, adică însemna transformarea tuturor reprezentărilor despre lumea exterioară corespunzător unei lumi schimbate. Fiecare tablou al impresioniştilor, indiferent că reprezenta o gară sau un peisaj fluvial, era expresia unui nou simţămînt al vieţii, rezultatul unei noi viziuni a naturii, şi, în acest sens, obiectul devenise într-adevăr lipsit de însemnătate. Importantă era doar forţa care dădea formă, care stăpînea pictural o diversitate haotică de impresii senzoriale.

Odată cu impresioniştii, care au trăit în armonie cu lumea şi epoca lor şi n-au vrut să fie nicicînd revoluţionari, a început revoluţia formelor, a început însă şi marea confuzie care l-a despărţit pe Zola de prietenii săi din tinereţe. I-a văzut preocupaţi de experienţe formale şi se aştepta din partea lor la un rezultat, de parcă ar fi fost vorba de experimente ştiinţifice care ar fi trebuit să ducă la o descoperire. A aşteptat acea «rèalisation», a aşteptat

înfăptuirea, şi n-ar fi recunoscut niciodată că pur şi simplu o «tehnică», o înnoire formală pură reprezintă tocmai actul artistic care-şi poartă valoarea în sine însuşi. Cel mai departe se afla însă, de cel mai apropiat prieten al său, care, izolat în orăşelul de provincie Aix, îşi continua neobosit experienţele, neînţeles, abia mai străduindu-se să găsească înţelegere.

Printre contemporanii lui Zola s-a aflat doar un singur pictor de care era înrudit ca fire. Courbet picta aşa cum a scris Zola. Fiecare pe tărîmul său, a urmărit acelaşi scop şi a realizat acelaşi scop: cu curajul adevărului şi cu forţa adevărului au pictat lucruri şi au spus lucruri pe care înaintea lor nici un artist n-ar fi îndrăznit să le facă subiectul unui tablou sau al unei cărţi. Ei au arătat viaţa fără falsă poezie, sub aspectele sale cotidiene, triviale, şi au servit prin aceasta adevărul. Dar n-au zdruncinat niciodată forma artei lor. În tinereţe, Zola intenţionase să apere arta lui Courbet într-o carte, şi a renunţat doar pentru că Courbet nu mai avea nevoie de ajutorul lui. Între timp, pictorul reuşise să răzbată într-o societate îngrozită şi fascinată de tablourile lui şi de romanele lui Zola, aşa că printr-un pamflet în favoarea lui, Zola, care îl numea «Courbet al meu» sau «singurul pictor al secolului», n-ar fi reuşit decît să «vîndă castraveţi la grădinar». Ceea ce îi unea pe cei doi artişti, era un realism social-critic, social-revoluţionar. Adevărul lor a fost adevărul incomod şi neplăcut, care i se spune în faţă unei societăţi retrograde. Zola descria mizeria minerilor, Courbet picta doi pietrari, tatăl şi fiul, fiul prea tînăr pentru această muncă, tatăl prea bătrîn. Pentru a exprima asemenea adevăruri, nu e necesar un limbaj nou. Artistul simte nevoia să-i transmită publicului său un mesaj, şi orice formă de expresie cu ajutorul căreia se poate face înţeles, îi apare ca justă.

Creaţia lui Zola izvora dintr-o necesitate de comunicare, care putea creşte pînă la teama de a nu fi înţeles. El scrisese încă din tinereţe: «Oricît de frumos ar visa un suflet de artist – dacă nu poate comunica cu oamenii, sărmanul artist devine ridicol şi nefericit.»

Fără îndoială că prietenii săi pictori de la cafeneaua «Guerbois» îi păreau «ridicoli şi nefericiţi», pentru că nu reuşeau să comunice cu publicul şi din această pricină îi era penibil, dacă i se amintea de ei.

Pentru Zola succesul de public era mai mult decît o satisfacere a vanităţii: era o confirmare necesară. Un cuvînt care nu reuşea să înflăcăreze, era rostit în zadar. Din această pricină şi un tablou care nu era înţeles, era pictat în zadar. În ochii săi forma nu poseda o valoare intrinsecă, pentru el expresia artistică a fost totdeauna doar un mijloc de comunicare şi influenţare a publicului. Oare ce putea să reprezinte pentru el un nou limbaj formal, dacă acesta rămînea pentru privitor un limbaj secret? Oare cum ar fi putut să interpreteze o artă care îl făcea pe artist de rîsul lumii? Cînd, mulţi ani după ruptura cu Cézanne, a ajuns să viziteze din nou oraşul Aix, a evitat să-şi vadă bătrînul prieten. Probabil că n-a reuşit să-şi calce pe inimă şi să apară ca scriitor plin de succes. În faţa «ratatului», pe care tot oraşul Aix îl considera nebun.

II. MISIONARUL RATAT

Chemat să devină apărător şi promotor al impresioniştilor, negustorul de tablouri Paul Durand-Ruel a fost, în adîncul fiinţei sale, profund reacţionar. Revoluţia Franceză a considerat-o totdeauna o nenorocire, despre «epoca noastră aşa-zis iluminată» a vorbit mereu doar cu ironie, iar lipsa de înţelegere faţă de tînăra artă a pus-o pe seama tendinţelor egalizatoare ale democraţiei. Veşnic la un pas de faliment, Durand-Ruel a dus o luptă îndîrjită pentru ca tînăra generaţie de artişti să se afirme, fără să fi bănuit măcar elementul revoluţionar al artei lor. Orice ar fi întreprins însă pentru Manet, Monet, Renoir, Pissarro şi Sisley, marea sa iubire rămîneau pictorii anului 1830, pictorii tinereţii sale, maeştrii romantismului şi realismului. La expoziţia mondială din anul 1855, l-a impresionat în primul rînd Delacroix, iar maeştrii pe care i-a susţinut încă înainte de a şti ceva despre impresionişti, s-au numit Thèodore Rousseau, Courbet şi Millet. În ochii săi, frumuseţea operelor semnate de aceştia n-a putut fi niciodată umbrită de strălucirea artei tinere sau încă tinere: pe ei şi doar pe ei i-a considerat adevăraţii maeştri ai modernismului.

Devenit comerciant fără voie, a promovat ca negustor o orientare artistică, pe care ar fi negat-o probabil, dacă ar fi devenit vreodată conştient de ceea ce ţintea ea şi unde voia să ajungă. Şi-a mărturisit profunda credinţă în Dumnezeul bisericii catolice şi a rămas un adept al monarhiei ereditare. Noul nu-l atrăgea, îl speria mai degrabă. Credea în valori veşnice şi în idei imuabile, iar perspectiva de a fi aşezat în istoria revoluţiei artei moderne la locul ce i se cuvenea, adică în vîrf, n-ar fi reuşit, probabil, să-l încînte.

Paul Durand-Ruel s-a născut la Paris, în anul 1831. În scurta biografie rămasă de la el, îşi aminteşte cu deosebită dragoste de

bunicul Ruel. Acesta fusese silit să emigreze în Italia din pricina concepţiilor sale regaliste şi a revenit în Franţa abia după căderea lui Robespierre – însă totuşi încă prea devreme, deoarece a fost arestat după întoarcerea sa şi eliberat abia în urma intervenţiei unui prieten foarte influent. Averea şi-a pierdut-o însă, familia i-a fost ruinată – şi toate acestea doar din pricina acelei «revoluţii îngrozitoare» care a devenit pentru Paul Durand-Ruel rădăcina tuturor relelor. N-a trebuit oare ca însăşi mama lui să deschidă o mică papetărie pe Rue Saint Jacques, pentru a-şi putea ajuta familia? Nicicînd n-a putut să-i ierte revoluţiei această înjosire.

Mama sa se căsătorise la vîrsta de treizeci de ani.

Nu putea fi vorba de o căsătorie din interes, deoarece nici unul dintre parteneri nu fusese binecuvîntat cu prea multe bunuri pămînteşti. Zestrea mamei consta din prăvălioara a cărei valoare fusese apreciată la 10.000 franci, la care s-au mai adăugat şi economiile tatălui său, adică vreo 2.000 franci.

Nu există însă nici o îndoială că această căsătorie a fost încheiată din raţiune. Jean-Marie-Fortune Durand lucrase ani de zile ca salariat al papetăriei şi demonstrase atît integritatea caracterului său cît şi calităţile sale negustoreşti. Căsătoria a fost hotărîtă «după foarte multe tratative şi o matură cumpănire».

Durand n-a fost un negustor bun, ci un negustor de-a dreptul excepţional. De ce oare să nu i se poată atribui şi unui negustor de talia lui acea «imaginaţie creatoare», care este un privilegiu al artistului? După cum ne istoriseşte chiar fiul său Paul, s-a lăsat influenţat de cîţiva prieteni şi clienţi, acceptînd sfaturile lor. Atmosfera este însă totdeauna, şi pentru fiecare dintre noi, plină de şoapte şi totul depinde de măsura în care urechea noastră este îndeajuns de fină pentru a le deosebi. În orice caz, Durand a mers pe drumul care l-a dus de la papetărie la comerţul cu tablouri atît de sigur de el, demonstrînd atîta îndrăzneală şi atîta curaj, încît ulterior, privindu-i cariera, s-ar putea crede că s-a lăsat condus doar

de instinct. Primul pas întreprins de el pare încă destul de prozaic. Pentru a lărgi baza de vînzare, a început să introducă articole noi: ustensile de pictură şi desen. În felul acesta şi-a lărgit sfera de clienţi şi de prieteni. Printre aceştia se găsea şi un pictor amator, ca acel domn Marsaud, care dintr-un mic funcţionar de bancă ajunsese secretar general la Banque de France, apoi un specialist în tablouri ca domnul Schroth, un amator de tablouri ca domnul Arrowsmith, care a expus în birtul său de artişti mai ales operele lui Constable, şi un pictor ca domnul Brown, tatăl pictorului de cai John Lewis-Brown, devenit mai tîrziu celebru. Probabil că acest Brown a fost cel care l-a determinat pe Durand-Ruel să facă pasul următor.

În vechea familie franceză Durand-Ruel, influenţa anglo-saxonă urma să joace totdeauna un rol important. În Anglia se obişnuise de multă vreme ca negustorii, care furnizau pictorilor pînze, culori şi ustensile, să accepte drept plată şi opere de artă, pe care să le vîndă apoi în prăvăliile lor. În Franţa, Durand a fost unul dintre primii care le-a urmat exemplul. Astfel el şi-a cucerit nu numai un nou cerc de clienţi format din iubitorii de artă, ci a intrat astfel pentru prima oară în contact cu artişti, s-a împrietenit cu ei şi a participat la activitatea lor creatoare. Tabloul a pătruns adînc în viaţa lui Durand; tablourile atîrnau claie peste grămadă în papetărie şi la etaj, în sufrageria familiei, unde artiştii şi iubitorii de artă au început să-şi dea curînd întîlnire.

Succesul l-a încurajat pe Durand să facă pasul următor. Din moment ce «oameni de lume» riscau drumul pînă în lăturalnica Rue St. Jacques, căutînd aici ceea ce nu găseau în centrul oraşului sau în apropierea cartierelor lor de locuit, însemna că merită osteneala să te muţi mai aproape, să devii mai uşor accesibil pentru ei. Durand lăsă papetăria în grija unui salariat şi-şi deschise pe Rue des Petits Champs, colţ cu Rue de la Paix, o galerie de artă cu vad bun. Se pare că a fost primul care a conceput vînzarea de tablouri, negoţul de artă deci, aşa cum îl cunoaştem astăzi, ca pe o specialitate care să

poată susţine o întreprindere comercială. Nu-i venise însă încă timpul. Văzută cu ochii noştri de astăzi, «piaţa de artă» era încă neînchipuit de mică, iar cererea foarte limitată. Publicul de artă, care în zilele noastre asigură un venit deloc modest sutelor de galerii pariziene, nu exista încă. Abia oameni ca Durand au început să-l educe şi să-l formeze.

Durand a trebuit să lupte. Fără temelia sănătoasă a unui comerţ de accesorii de pictură şi desen, galeria sa de artă n-ar fi fost viabilă. În biografia sa, Paul Durand-Ruel îşi aminteşte doar de trei negustori de tablouri, pe care tatăl său i-ar fi putut considera concurenţi. Dar chiar şi aceştia – Giroux, Susse şi Biriant – se ocupau de vînzarea tablourilor doar în subsidiar, vînzarea de curiozităţi de toate felurile, de obiecte de artă antică, de articole de lux sau de ustensile de pictură şi accesorii de desen formînd temelia solidă a comerţului lor. Mult mai convenabilă decît vînzarea de tablouri care – comparată iarăşi cu condiţiile de astăzi – obţinea preţuri ridicol de mici, era «închirierea» tablourilor, aşa cum se obişnuia pe atunci, unor iubitori de artă sau academiilor de artă, care le foloseau ca material de studiu.

Durand era un pionier şi avea tenacitatea caracteristică acestui tip de om. Probabil însă că avea în el şi ceva de jucător, de aventurier, calitate pe care i-a lăsat-o moştenire şi fiului său Paul. Pentru a reduce cheltuielile de chirie în continuă creştere, Durand închiriase încă în anul 1843, în imediata apropiere a primei sale galerii, localuri comerciale mai modeste şi cu o poziţie mai puţin favorabilă. Iată o măsură de prevedere, care a avut repercusiuni foarte nefavorabile. În jurul anului 1846, conjunctura comercială se înrăutăţise într-atît, încît unii prieteni mai apropiaţi ai lui Durand începuseră să-şi facă griji din pricina întreprinderii lui. În acest moment, Durand a procedat ca un jucător care pune totul pe o carte. În loc să-şi reducă şi mai mult sau să renunţe cu totul la afacerile sale, a deschis o nouă galerie, de data asta într-o poziţie optimă, pe

Boulevard des Italiens, acceptînd o chirie neobişnuit de mare pentru acele timpuri – 15.000 franci aur! A fost într-adevăr un salto mortale, care trebuia să ducă fie la succes, fie la prăbuşirea totală. Succesul a fost însă atît de covîrşitor, încît Durand s-a hotărît să-l scoată pe fiul său Paul, în vîrstă de cincisprezece ani, de la şcoală şi să-l introducă şi pe el în afacere.

Paul l-a ascultat, deşi nu se simţea atras de meseria de negustor. Era un om cu chemări romantice, visînd la un viitor mîndru de ofiţer sau misionar. Pentru moment însă, colaborarea sa în afacerea tatălui a fost doar de scurtă durată. Revoluţia de la 1848 – o nouă revoluţie! – a avut urmări catastrofale şi Paul s-a întors cu multă plăcere pe băncile şcolii.

Tatăl său nu s-a mai opus ambiţiilor sale militare, aşa că Paul a promovat examenul de admitere la şcoala militară de la St. Cyr şi ar fi devenit, fără îndoială, un bun soldat, dacă, după o lungă boală intervenţia medicilor n-ar fi pus capăt de timpuriu acestei cariere. Aruncat înapoi în lumea comerţului, a trăit acolo din plin toată combativitatea şi pofta sa de aventură, cucerind, după multe înfrîngeri, o victorie tîrzie, însă tocmai de aceea triumfală.

Absolutismul «Salonului», care i-a dus pe tinerii artişti la disperare şi a determinat şi protestul lui Zola, opera pînă şi în magazinul de papetărie al domnului Durand, iar amuzanta anecdotă a cărei acţiune s-a desfăşurat aici, demonstrează mai limpede decît orice cuvinte însemnătatea profund materială a hotărîrilor «Salonului».

Printre pictorii ale căror opere le vindea domnul Durand, se afla şi un anume Marilhat, care a călătorit din însărcinarea baronului german von Hügel prin Grecia şi Palestina. Acest pictor îi trimitea cu regularitate lui Durand schiţe de peisaje, care găseau amatori. Într-una din zile, unul din numeroşii elevi ai apropiatului Lycée Henry IV, care îşi cumpărau de aici caietele şi creioanele, s-a arătat

atît de entuziasmat de un tablou al lui Marilhat, încît l-a cumpărat pe loc. Fără să ştie, el a încălcat prin aceasta un tabu, a săvîrşit o faptă de-a dreptul condamnabilă, pentru care merita să fie dojenit.

E adevărat însă că tînărul nu era chiar un muritor oarecare. Era Ducele de Joinville, mijlociul dintre cei trei prinţi d'Orleans, fiii «regelui burghez», şi a trebuit să suporte mustrarea tatălui său, care i-a arătat cît de necuviincios a procedat: pictorul Marilhat nu era printre cei admişi de «Salon», iar operele unui artist care nu expunea în cadrul «Salonului» *nu se cumpărau.*

Durand s-a văzut aruncat «cu de-a sila» în braţele curentului progresist. Maeştrii covîrşiţi de onoruri şi bine plătiţi nu mai aveau nevoie să-şi plaseze operele printr-un magazin de papetărie. Nevoie aveau doar artiştii tineri, care-şi ofereau cu plăcere cîte un tablou nevandabil pentru a obţine în schimb pînze şi culori. Durand era însă negustor, nu filantrop. Astfel, în anul 1845, cînd a publicat un catalog al galeriei sale – în două volume, cu 120 reproduceri – nu s-a lăsat influenţat de pasiunea pentru experienţe îndrăzneţe, ci a selectat cu mult spirit comercial operele acelor artişti care ţineau seama de gustul publicului său.

Daubigny a executat pentru acest catalog o litografie, care ne prezintă salonul principal al galeriei. În mijloc se află o masă mare, pe care vizitatorul poate admira micile sculpturi ale lui Barye; o canapea şi două fotolii invită alţi oaspeţi să contemple în linişte tablourile înşirate ca un mozaic pe pereţi, cadru lîngă cadru, uneori chiar şi un cadru peste celălalt. Între reproducerile catalogului găsim opere de Delacroix, Decamps, Diaz şi Dupre, însă vom căuta în zadar opere de Corot şi Theodore Rousseau. Nu se desluşeşte încă o anumită orientare, selecţia urmăreşte legi strict comerciale şi ne informează care anume maeştri ai şcolii romantice se vindeau cel mai uşor în acel timp.

Adăugînd la acest simţ al realităţii, pe care se întemeia întreprinderea, şi caracterul conservator al familiei Durand-Ruel,

este uşor de înţeles, de ce atît tatăl, cît şi, mai ales, fiul – îşi pierdeau timpul cu tinerii artişti, care întîmpinau din partea publicului de artă un refuz glacial, fiind pe deasupra bănuiţi de a mai fi şi revoluţionari. Precizarea referitoare la «bunul gust» nu spune încă totul, deşi am putea presupune că cei doi negustori erau într-adevăr «esteţi», putînd să-şi cumpere un tablou chiar şi pentru simplul motiv că le plăcea. Mai important este însă că, tocmai din pricina concepţiei lor reacţionare, ei simpatizau cu artiştii care se împotriveau dictatului Academiei.

La Muzeul Luxembourg, care ar fi trebuit să ofere o imagine a artei contemporane, dominaţia neoclasicismului a rămas multe decenii la rînd neştirbită. Clare în construcţie, stricte în trasarea liniei, cu o cromatică reţinută, tablourile tindeau spre măreţia monumentală. Ele căutau o formă demnă şi ingenioasă pentru conţinuturile importante pe care le descopereau cu precădere în istoria eroilor şi zeilor antici. Totodată au mai încercat să înnobileze, să pătrundă de spirit antic şi să apoteozeze fie evenimentul contemporan, reprezentat în tablourile de bătălii, fie oamenii şi natura, redaţi în portretele şi în scenele peisagistice.

Ajunsă la putere, burghezia voia să vadă în această artă o oglindă a timpului său. Romanticii, care nu renunţau la marile conţinuturi, ci se străduiau să le învioreze prin ardoarea simţămintelor, greşeau în aceeaşi măsură împotriva spiritului clasicist ca şi realiştii, care alegeau natura vie şi scenele cotidianului ca subiecte ale artei lor. Cei mai mari admiratori ai lor se aflau în cercurile reacţionare, care nu s-au putut împăca nicicînd cu Revoluţia din 1789, şi considerau ironie şi batjocură preamărirea epocii moderne, idealizarea şi glorificarea ei, iar spiritului clasic, pe care arta oficială l-a folosit în interesul ei, nu i-au iertat niciodată originile iacobinice. Chiar David, «omul cel mare» al acestei orientări artistice, care pictase tablouri revoluţionare, fusese apoi pictorul de curte al lui Napoleon şi îi întorsese Franţei spatele odată cu întoarcerea Bourbonilor.

Duşmănind din principiu clasicismul, ei vedeau mai limpede decît concetăţenii lor că această artă încremenea în gestul gol şi murea de moartea ortodoxiei doctrinare, în ochii lor, tinerii pictori care voiau să se sustragă tutelării de către Academie, nu erau reacţionari – ci dimpotrivă! Paul Durand-Ruel considera că fapta lor cea mare consta în aceea că evitau atelierele maeştrilor consacraţi oficial pentru a se duce la Luvru ca să studieze operele adevăraţilor maeştri. El vedea în arta lor, care se lega de trecutul prerevoluţionar, o «artă vie», opusă artei oficiale.

Cînd după moartea tatălui său, în 1865, a preluat conducerea galeriei, nu ştia încă nimic – sau aproape nimic – despre impresioniştii a căror cauză urma s-o apere mai tîrziu ca pe o cauză proprie. Începînd din anul 1856 galeria a avut un vad comercial foarte bun – 1, Rue de la Paix – şi a cunoscut o perioadă de înflorire. Numele Durand-Ruel devenise cunoscut şi în cercurile artistice din străinătate. Din însărcinarea tatălui său, Paul călătorise prin toată Franţa, apoi şi prin Belgia, Olanda, Anglia, Germania. Talentul său receptiv l-a ajutat să devină un excepţional cunoscător al artei contemporane şi i-a deschis totodată ochii şi pentru operele pe atunci încă subestimate ale unui Goya, Velázquez, El Greco şi ale lui Rembrandt din perioada tîrzie. Pictorii pe care a mizat se numeau Corot, Rousseau, Millet, Courbet, Dupré, Diaz şi Daubigny. Aceşti artişti, care trebuiau să mai susţină încă o luptă dură pentru existenţă, nefiind recunoscuţi decît de o mică elită a publicului de artă, reprezentau forţele creatoare ale acestei epoci şi marii maeştri ai viitorului. Galeria Durand-Ruel se afla deci, din punct de vedere comercial, pe o linie justă şi viitorul ei ar fi fost asigurat, dacă Paul Durand-Ruel ar fi fost un negustor prevăzător şi calculat.

Însă numai asta n-a fost. O totală lipsă de prudenţă, un simţ al perspectivei avînd drept consecinţă o anume miopie şi neglijarea cerinţelor imediate, o patimă care nu mai îngăduia nici un calcul, un

spirit de aventură nutrind speranţe exagerate în locul unei previziuni reci, un curaj în adoptarea noului care-l diminua în ochii clientelei sceptice, o tendinţă de a brava în afaceri care-l împingea la manevre neobişnuit de îndrăzneţe, ba, odată chiar şi la o alianţă nefericită cu un financiar dubios, o gestiune pe picior prea mare, depăşindu-i condiţiile: iată cum s-ar putea sugera slăbiciunile deloc mărunte ale acestui negustor. Şi nimeni nu le-a condamnat cu mai multă tărie decît el însuşi. De altfel, el însuşi a recunoscut că soţia sa l-a ferit de imprudenţe prea mari şi că, după moartea ei, a săvîrşit o imprudenţă după alta. Şi a mai recunoscut şi faptul că ar fi lăsat în urmă o întreprindere falimentară, dacă ar fi murit în vîrstă de şaizeci de ani. Ceea ce însă face ca negustorul Durand-Ruel să apară într-o lumină defavorabilă, reprezintă totodată gloria şi măreţia omului şi iubitorului de artă Durand-Ruel.

Trebuie să discernem între patima sa de jucător şi pasiunea pentru artă: au existat amîndouă, unindu-se adeseori în mod nefast. Mai tîrziu, ca emigrant la Londra, trăind în condiţii destul de modeste, cînd cumpăra tablouri de la doi tineri pictori neconsacraţi ca Monet şi Pissarro şi plătea cîte una dintre aceste lucrări aproape imposibil de vîndut la preţul considerabil de 300 franci, n-o făcea nici din calcul comercial şi nici din patimă de jucător. Îi sprijinea pe pictorii tineri care aveau dificultăţi materiale, şi făcea aceasta totuşi numai pentru că îl cucerea calitatea tablourilor lor. Iar mai tîrziu, cînd a văzut două tablouri de Manet în atelierul pictorului belgian Stevens, care puteau fi obţinute cu 800 franci fiecare, le-a cumpărat pe dată, procedînd ca un colecţionar care nu poate rezista ispitei lucrurilor frumoase. Şi proceda în continuare tot ca un colecţionar, cînd, entuziasmat de achiziţiile sale, se grăbea să ajungă acasă şi se îndrăgostea abia atunci cu adevărat de tablourile devenite proprietatea sa. Curînd însă pasiunea pentru artă se transformă în patimă de jucător.

Îl rugă pe Monet să-i mijlocească cunoştinţa cu Manet, îl vizită pe

Manet în atelierul său şi cumpără de la artistul complet izolat tot ce a putut obţine. A plătit pe douăzeci şi trei de tablouri 35.000 franci: preţul cerut de Manet. Cîteva zile mai tîrziu se afla din nou în atelierul lui Manet pentru a cumpăra tablourile pe care acesta le strînsese de pe la prieteni, plătind de data aceasta 16.000 franci.

Totdeauna cumpăra în felul acesta: în stil mare, aproape fără acoperire. Era omul care nu stătea pe gînduri, ci cumpăra totul, plătind preţurile cele mai mari. A cumpărat colecţii întregi, printre altele şi colecţia prinţului Napoleon din Palais Royal. La licitaţia egipteanului Khalil-Bey, unul dintre marii clienţi ai galeriei sale, a răscumpărat două tablouri, plătind 46.000 franci pentru un Delacroix, pe care îl vînduse cu 27.000 franci şi 27.000 franci pentru un Rousseau, pe care îl vînduse cu 14.000 franci. Şi încă s-a putut considera fericit, reuşind să vîndă cele două tablouri cu un cîştig redus, adică pentru 80.000 franci. Desigur, a fost o confirmare a priceperii sale de cunoscător, însă nu şi un succes comercial, întrucît aceste două tablouri urmau să obţină preţuri record încă în anul 1912: 205.000 franci unul şi 270.000 franci celălalt.

Comerţul cu tablouri greu de vîndut sau aproape imposibil de vîndut poate transforma un cunoscător de artă de talia lui Durand-Ruel într-un om bogat – dacă e un om bogat, adică dacă dispune de mijloacele necesare pentru a stoca tablouri şi a aştepta succesul artiştilor săi. În asemenea condiţii principiul de la care a pornit Durand-Ruel este nu numai onorabil, ci şi înţelept din punct de vedere comercial. Durand a formulat acest principiu în felul următor: «Pentru ca să menţii preţuri mari, nu trebuie niciodată să te grăbeşti să vinzi, ci, dimpotrivă, să fii totdeauna dispus ca la licitaţiile publice să plăteşti operele artiştilor care te interesează». Şi a mai adăugat: «E totuşi adevărat că eu n-am avut capital suficient pentru a-mi putea asuma o asemenea sarcină».

Cu toate acestea şi-a asumat-o! Pasiunea pentru artă şi patima de jucător s-au aliat cu cavalerismul, cu combativitatea care depăşea

limitele negustoriei. Amatorul de artă începe să acţioneze în dauna negustorului de tablouri iar, de îndată ce îşi stabileşte altruismul ca principiu moral, în afacerile sale se strecoară un element anticomercial. «Un adevărat negustor de tablouri», scrie Durand-Ruel, «trebuie să fie în acelaşi timp şi un amator plin de înţelegere, gata oricînd să-şi jertfească interesele cotidiene în favoarea convingerilor artistice, preferînd lupta împotriva speculanţilor decît să se facă părtaş la maşinaţiile lor». Iar în biografia sa declara: «Pasiunea pentru operele frumoase ale marilor noştri pictori mă făcea să uit cu totul că mai sînt şi negustor...»

În aventuri comerciale, a căror valoare ar fi considerat-o îndoielnică chiar şi în caz de reuşită, s-a lansat pentru întîia oară în anul 1866, cînd a golit dintr-o lovitură atelierul lui Theéodore Rousseau, cumpărînd 70 de tablouri pentru 130.000 franci. Şi nici măcar n-a făcut o afacere proastă. Expunîndu-se astfel reproşurilor bancherului său, Durand-Ruel a invocat în apărarea sa, că expoziţia tablourilor a constituit un mare succes, iar mai tîrziu, amintea, nu fără oarecare mîndrie, că în 1894 a răscumpărat el însuşi de la unul din clienţii săi, unul din cele 70 de tablouri pentru 130.000 franci. Caracterul îngrijorător al acţiunilor sale, deşi de data aceasta nu s-a vădit imediat, consta în supralicitarea financiară şi în tendinţa de trustificare.

Însuşirea întregii producţii a unui artist nu se mai poate explica prin pura pasiune pentru artă, deoarece trădează o anume voinţă de putere. Negustorul de tablouri îl are astfel pe artist în mînă: îl poate face mare şi îl poate frînge. Pentru a-i asigura succesul, trebuie să fie suficient de puternic ca să-l apere decenii la rînd împotriva unui public de artă încă şovăitor şi împotriva unui front duşmănos de negustori de tablouri, format în mod firesc împotriva lui. Dacă nu reuşeşte, dacă se vede obligat să se debaraseze de lucrările pictorului la preţuri ieftine, îi dăunează numelui artistului, pe care a vrut să-l lanseze, şi-l trage după sine în cădere.

Comerţul de tablouri depinde de fluctuaţiile gustului, care nu pot fi antecalculate, şi reacţionează deosebit de sensibil la cele mai mărunte tulburări ale vieţii economice. Din această pricină, fără însemnate rezerve materiale, se află într-un pericol continuu. Comerţul de tablouri ridicat la Durand-Ruel pe întreprinderea tatălui său, reprezenta însă o noutate comercială care nu se putea întemeia pe nici o experienţă anterioară. Pe vremea cînd tatăl a îndrăznit marele pas de a deschide o galerie de artă în oraş, concurenţa era încă neînsemnată. Abia după 1848 au început să fie deschise noi galerii de artă ca Francis Petit, Beugniet, Detremont, Thomas, Cachardy, Febvre, Weyl, Goupil şi altele. Aceste galerii îşi justificau existenţa prin aceea că interesul pentru artă începea să se trezească, dar se bazau deocamdată doar pe un cerc foarte restrîns de iubitori de artă.

Noua mare burghezie, care în Franţa a luat locul nobilimii zdrobite şi sărăcite, deschidea comerţului de tablouri perspective foarte favorabile, simţindu-se chemată să-şi însuşească şi privilegiul nobiliar de cultivare a artei. Domnii epocii industriale preluau automat şi rolul rezervat în trecut cercurilor dominante ale sistemului feudal. Deveniţi stăpînii artei, ei vedeau în aceasta, dincolo de orice consideraţii utilitariste, triumful definitiv asupra castelor privilegiate de pînă atunci, confirmarea ascensiunii lor la putere şi prestigiu. Mizeria materială a tinerilor artişti, lupta aproape fără perspectivă dusă timp de decenii de negustori de tablouri ca Durand-Ruel, se explică mai ales prin aceea că noile cercuri de amatori de artă, abia formate, nu erau încă mature să recepteze arta contemporană. Oricît de mult ar fi cultivat artele, oricît de mult ar fi vrut să-şi dovedească bunul gust, pentru ei arta rămînea un domeniu încă straniu, pe care se mişcau nesiguri. Gustul lor nu fusese format de-a lungul generaţiilor, simţul lor pentru frumos nu se dezvoltase încă din copilărie şi tinereţe în condiţiile de stil ale unui mediu ales, iubitor de artă. Ei nu

cunoşteau încă bucuria de a face descoperiri proprii. Crescuţi în luptă, le lipsea capacitatea unui mod de contemplare dezinteresat, dăruit în tăcere frumuseţii, care constituie adevărata satisfacţie artistică şi îl face accesibil noilor valori pe omul receptiv. Rîvnind să-şi dovedească bunul gust, îi îngrozea de moarte gustul prost şi se agăţau cu teamă de valorile care li se păreau în afara oricăror îndoieli. Cumpărau doar operele bătrînilor maeştri, iar dacă se apropiau cumva de arta contemporană, n-aveau încredere decît în marii zilei, în cei care posedau o «diplomă» a Academiei.

Să studiem un asemenea colecţionar, care aparţine unei epoci ceva mai tîrzii, dar care este totuşi foarte tipic pentru un public de artă format din «parveniţi» care au răzbătut din nimic. Din vînzător ambulant şi salariat, Ernest Cognacq a ajuns unul dintre cei mai bogaţi oameni ai Parisului, stăpînul absolut al marelui magazin «Samaritaine». Colecţia de artă începută de el şi continuată de nepotul său era dintre cele mai mari din lume. Ignoranţa sa pe tărîmul artei era proverbială. La cumpărarea operelor de artă se lăsa sfătuit, iar tablourile impresioniştilor a ajuns să le cumpere doar pentru că se spunea despre ei că sînt maeştrii prezentului şi că lor le aparţine viitorul. Incertitudinea sa nu l-ar fi lăsat să critice vreo operă de artă, silindu-l să trăiască într-o continuă teamă că ar putea deveni victima unor speculanţi şi s-ar face de rîs, ajungînd cîndva posesorul unor tablouri lipsite de valoare. I se povestise că impresioniştii pictau umbrele în albastru şi violet, pentru că erau într-adevăr albastre şi violete. Cînd făcea excursii duminicale la ţară cu nepotul său, îi şoptea speriat: «Se înşală! Oare această umbră este albastră? Sau aceasta violetă?» Şi-a redobîndit liniştea sufletească abia după ce a vîndut tablourile impresioniştilor şi s-a dedicat artei secolului al XVIII-lea. Acestui public şovăielnic, neîncrezător faţă de tot ce era nou, Durand-Ruel voia să-i facă curaj prin exemplul său, prin încrederea în arta contemporană, prin preţurile mari pe care le plătea la licitaţiile publice. În tinereţe visase să devină misionar şi,

ca misionar al artei contemporane, manifesta un prozelitism care n-a rămas fără rezultat. Magazinul său a început să prospere, preţurile au crescut, numele artiştilor pe care îi susţinea s-au impus.

S-a înşelat totuşi, crezînd că poate să aibă încredere în această dezvoltare favorabilă. Într-adevăr, marele avînt de pe piaţa artei a apărut într-o zi – însă abia douăzeci-treizeci de ani mai tîrziu decît s-a aşteptat el. Exaltarea sa l-a făcut să comită şi greşeli care urmau să se răzbune grav în viitor. Căutînd bani care să-i înlesnească achiziţii şi mai mari, a acceptat să facă afaceri cu un financiar «levantin» Edwards, care erau să-i frîngă gîtul. A publicat o revistă de artă proprie, care şi-a încetat curînd apariţia. Pentru numărul crescînd al tablourilor care intrau în posesia sa, pentru marile expoziţii pe care voia să le organizeze, a căutat localuri mai mari şi le-a găsit în Rue Laffitte, o nouă eroare de calcul de care urma să se căiască cumplit – «în douăzeci şi cinci de ani de suferinţe înfiorătoare», după cum scria el însuşi.

Acesta a fost omul chemat să vină în sprijinul impresioniştilor lăsaţi cu totul în seama lor. Mai tîrziu ei au declarat că a fost salvarea lor. Pentru el însă această «campanie» a însemnat o suită de eşecuri comerciale şi de decepţii omeneşti, şi cu toate că a întemeiat gloria şi măreţia casei sale, a numit-o mai tîrziu: un chin neîntrerupt.

Chiar dacă instinctul pentru adevăratele valori artistice l-a condus pe negustorul Durand-Ruel la succesul comercial, făcîndu-l să creadă că acest succes, care se afla încă foarte departe, este iminent, drumul său s-a desfăşurat totuşi paralel cu cel al artiştilor care se îndreptau tot instinctiv spre succesul lor şi sufereau aceleaşi decepţii. Cînd cineva care, ca şi ei, trăieşte în deplină concordanţă cu lumea şi timpul şi este stimulat să creeze de un prisos de energie vitală tinerească, nu poate să pună la îndoială victoria sa. Şi nici n-au pus-o vreodată. Cînd au apărut în faţa publicului cu primele

lor lucrări, n-a rîs încă nimeni, iar în presă s-au auzit chiar unele voci foarte prietenoase. «Salonul» n-a respins încă primele tablouri ale lui Monet şi, dacă ar fi să-l credem pe Bazille, au avut acolo un «succes nebun». Impresioniştii şi-au datorat însă în parte lor înşişi creşterea rezistenţei împotriva lor. Au devenit nu numai vizibil mai îndrăzneţi, dar au accentuat noul mod de a vedea prin noua tehnică de a picta şi se considerau astfel «inovatori». Hotărîtor a fost faptul că s-au unit şi că au format un grup, că au organizat împreună expoziţii, că, deci, din dorinţa de a-l convinge, au apărut direct, ocolind «Salonul», în faţa publicului, acceptînd riscul de a se expune rîsului lui. Aceşti tineri nu erau nişte poeţi anacronici. Ei visau, ca şi Cézanne, să «cucerească Parisul» şi odată cu el, lumea.

Monet, care, desigur, n-a fost cel mai mare pictor al acestui grup, însă totuşi iniţiatorul şi reprezentantul lui tipic, a dus mulţi ani o existenţă mizeră. A trăit o vreme pe buzunarul lui Renoir; am avea de la el astăzi mult mai multe tablouri din această perioadă, dacă ar fi avut mai mulţi bani pentru pînză şi culori. Mizeria materială l-a putut determina să se gîndească la sinucidere, dar n-a reuşit nicicînd să întunece strălucirea sărbătorească a bucuriei de viaţă pe care o exprimau tablourile sale, nici să-l abată din drumul său sau să-i zdruncine credinţa în propria sa valoare. Voinţa sa de succes era atît de puternică, pentru a nu spune: atît de robustă, încît a fost gata să accepte ironiile presei, rîsetele publicului, scandalul public. Iată ce-i scria lui Durand-Ruel: «Cînd ziarele ne criticau şi, adeseori, ne înjurau, ne spuneam că tocmai asta dovedeşte valoarea noastră, căci altfel nu s-ar ocupa nimeni de noi. Ce să mai zicem însă de această linişte? Să nu credeţi cumva că-mi citesc cu plăcere numele în ziare! Sînt mai presus de aşa ceva şi nu-mi pasă de opinia publică şi de aşa zişii critici de artă, dintre care unul e mai prost decît celălalt. Nu, din punct de vedere artistic, asta n-are nici o importanţă. Îmi cunosc valoarea şi sînt faţă de mine însumi mai sever decît oricare altul. Dar trebuie să privim lucrurile dintr-un punct de vedere comercial.

Ar trebui ca (înaintea expoziţiei) să-ţi asiguri sprijinul presei, întrucît chiar şi cei mai inteligenţi amatori de artă sînt mai mult sau mai puţin receptivi la vocea presei.»

Din cînd în cînd, Monet îi uimea şi-i necăjea pe cei mai buni prieteni ai săi prin reuşita cu care îşi făcea reclamă, dovedind mai tîrziu, după ce cunoscuse succesul, în scrisorile către Durand-Ruel, o duritate comercială pentru care putea să-l invidieze însuşi negustorul. N-a ezitat să încheie afaceri cu cel mai mare concurent al lui Durand-Ruel, cu Petit, care îi oferea condiţii mai bune, şi nici să părăsească grupul, la a cărui constituire participase, de îndată ce s-a simţit destul de puternic ca să stea pe propriile lui picioare. Toţi impresioniştii au crezut în succesul lor şi au muncit ca să-l realizeze. Au aşteptat ziua în care tablourile lor să găsească cumpărătorii dispuşi să plătească preţuri mari. Probabil însă că nu şi-au pus niciodată întrebarea, cine vor putea fi aceşti cumpărători. Desigur nu cei cărora încă le mai plăceau reproducerile alegorice din antichitate, tablourile de gen sau scenele de budoar! Cine le considera pe acestea drept artă, era pierdut pentru tablourile impresioniştilor. Aceştia pictau peisaje fluviale, lanuri de grîu, pajişti, «lucruri fireşti», care în ochii lor erau frumoase, în ochii publicului însă ordinare şi ar fi căpătat o atracţie poetică doar în măsura în care ar fi fost însufleţite de zeii fluviilor, de nimfe, iele sau gingaşe păstoriţe.

Iar Renoir? Renoir a pictat puzderie de femei la scăldat şi poate că nici nu există vreun alt pictor care să fi dăruit frumuseţii femeii atîta ardoare erotică. El a mai fost şi marele portretist al impresioniştilor şi din această pricină găsea cine să-i comande lucrări sau protectori. Editorul George Charpentier, de pildă, i-a cerut să-i portretizeze întreaga familie şi a jucat în viaţa lui rolul de Mecena. Renoir a ştiut însă de ce îşi exprima atît de des în scrisorile sale regretul că este un «portretist înnăscut». În timp ce unui pictor i se acorda anumită libertate în tratarea peisajelor, chiar şi cea mai

mică abatere de la idealul de frumuseţe consacrat în redarea unei figuri umane stîrnea nedumerire şi nemulţumire. Simţămîntul ruşinii, mut în faţa priveliştii obişnuite a nimfelor făcînd baie, se manifesta din nou în faţa fetelor de la ţară sau a modistelor dezbrăcate.

Istoriceşte vorbind, este cert că impresioniştii au găsit expresia plastică cea mai potrivită epocii lor, democratizînd gustul pentru artă şi canalizîndu-l pe căi fireşti. Pe atunci însă aceste lucruri trebuiau văzute altfel şi au fost văzute altfel. Orientarea către «lucruri fireşti» implica în acelaşi timp şi renunţarea la cele înălţătoare, excepţionale, adică nu tocmai cotidiene, ale unei culturi rafinate. În tablourile artiştilor care surprindeau strălucirea soarelui, se putea citi un anume dispreţ pentru acea cu totul altă strălucire a rafinamentului artistic, a eleganţei curteneşti, a gestului frumos. Preamărirea unui ideal de cultură moştenit din antichitate, a unei atitudini de viaţă cavalereşti cu obîrşia în epoca feudală a Franţei, a unei concepţii aristocratice, care se manifesta prin păstrarea măsurii şi stricteţea formei – totul a dispărut odată cu impresioniştii. A mai atins o ultimă culme în opera încă neinfluenţată de impresionism a lui Manet, în exigenţa tonurilor cenuşii, pe care mai tîrziu le-a alungat de pe paleta sa şi s-a stins apoi în divinizarea luminii, în beţia de culori a unei tinere generaţii de pictori.

Unul dintre cei mai buni cunoscători ai impresionismului, Lionello Venturi, conturează foarte limpede dedesubturile sociale ale acestor evenimente. «Impresioniştii», scrie el, «veneau din popor sau dintr-o burghezie încă foarte apropiată poporului. Amatorii de artă proveneau dimpotrivă din nobilime sau din marea burghezie. În pictura impresioniştilor ei intuiau un pericol social. Graţiile lui Renoir nu puteau fi întîlnite pe bulevarde, ci mai degrabă prin periferii, ţărăncile lui Pissarro erau mai rustice decît cele ale lui Millet, forţa revoluţionară a lui Monet se înălţa ca un fum din locomotivele sale, spiritul lui Cézanne era anarhist ca cel al lui Zola.

Toate acestea însemnau pentru pictură „sfîrşitul notabilităţilor”, părăsirea stilului de viaţă monden, obîrşia unei noi demnităţi atribuită maselor populare...»

Dar oare Manet şi Degas nu făceau şi ei parte dintre impresionişti? Ei proveneau din marea burghezie şi nu negau niciodată faţă de ceilalţi membri ai grupului lor nici înclinaţiile lor aristocratice, nici cultura lor superioară. Monet şi Renoir, proveniţi din cercuri mic-burgheze, priveau în sus la ei, recunoscîndu-le tacit superioritatea intelectuală: întrucît părăsiseră şcoala încă de timpuriu, erau conştienţi de golurile din cultura lor şi nu posedau nici talent nici înclinaţie către teoretizări. Se mulţumeau cu inteligenţa lor ageră şi se bizuiau, în rest, pe instinctul lor artistic. Mai erau şi prea profund pătrunşi de drepturile şi valoarea individului, pentru ca să considere originea lor măruntă drept o lipsă sau chiar o ruşine. Exceptîndu-l pe tînărul Bazille, care poseda o nobleţe firească, îşi manifestau repulsia faţă de orice etichetă mondenă. Cézanne mergea chiar pînă acolo că brava intenţionat prin manierele sale urîte, se îmbrăca neglijent şi păstra fidel accentul său sudic, pentru ca nu cumva să cadă într-un limbaj uzual elevat. Revolta împotriva regulilor academice părea să nu-i mai ajungă: el – fiul unui fabricant de pălării îmbogăţit, care îşi încheiase studiile şcolare şi studiase dreptul – voia parcă să-şi exprime spiritul răzvrătit chiar şi prin ţinuta sa exterioară. Astfel, după ce, din toată inima, le strîngea mîna prietenilor săi din cafeneaua «Guerbois», se oprea în faţa aristocraticului Manet şi îi spunea: «Dumneavoastră mai bine nu vă dau mîna, pentru că n-am mai spălat-o de o săptămînă».

Spiritul aristocratic al lui Manet şi rebelismul lui Cézanne aici se ciocneau cu duritate. Între aceste două extreme, ca şi în calea de mijloc moderată, grosul pictorilor impresionişti, condus de Monet şi Renoir, părea să adopte poziţia modestă a unui conformism bucuros de viaţă şi favorabil epocii. Şi totuşi tocmai aceştia, impresioniştii

adevăraţi, erau aceia de la care pornea iniţiativa şi forţa de şoc: forţa care a format grupul şi şcoala şi i-a smuls cu ea pe intelectualul Manet şi, în ciuda împotrivirii interioare, pe rebelul Cézanne. Spiritul aristocratic al lui Manet şi rebelismul lui Cézanne: amîndouă trebuiau să surprindă publicul, iar societatea burgheză putea să intuiască un anume pericol din partea lor. Însă înăuntrul grupului impresionist victoria a fost cucerită de o artă care se afla în bună înţelegere cu realitatea vieţii din acea epocă, de o artă burgheză, consacrată şi apreciată mai tîrziu ca atare de o societate burgheză.

Impresioniştii n-au trăit într-o singurătate autoaleasă şi nici nu s-au izolat dintr-o necesitate lăuntrică de societatea umană, ci aceasta le-a impus însingurarea. Ei se inspirau din lumea care îi înconjura, şi îi redau acesteia o imagine, înălţată artistic, a realităţii. Ei creau în spiritul noii burghezii şi erau reprezentanţii ei: tineri foarte conştienţi de ei, individualităţi puternice care, ca artişti liberi, tindeau să se elibereze de convenienţele sociale şi refuzau categoric să devină pictorii de curte ai noii mari burghezii. Aceasta a fost de altfel şi crima pe care aveau s-o ispăşească îndelung: spre deosebire de pictorii academici, ei nu furnizau societăţii ceea ce ea îşi comanda, nu-i făceau concesii şi nici nu aşteptau ca ea să le stabilească sarcini. Impresioniştii îşi împărţeau singuri însărcinările, pictau ceea ce le plăcea şi aşa cum le plăcea şi creau astfel o artă care, după părerea lor, trebuia să-i facă bucurie oricărei priviri nepărtinitoare, fiecărui simţămînt firesc al frumosului.

Privirile oamenilor sînt însă doar rareori nepărtinitoare, iar simţul frumosului la noi este produsul deprinderilor şi educaţiei începute încă din copilărie. Iată de ce n-au putut să se impună aprecierii publicului prin expoziţii de grup, scandaluri publice şi pamflete. Impresioniştii trebuiau să aştepte un public nou, care să fi devenit receptiv la frumosul din operele lor. Aşteptau acest public la fel ca şi negustorul lor: Durand-Ruel. Artiştii şi negustorul de

tablouri şi-au dat pentru prima oară mîna, legîndu-se într-un pact al cărui scop era să îndrume generaţia corespunzătoare de amatori de artă către noua generaţie de pictori.

După cum spune Daniel Henry Kahnweiler, marii artişti sînt aceia care îi fac pe marii negustori de tablouri. Abia aceşti artişti care alergau înaintea timpului lor şi erau din această pricină repudiaţi de gustul epocii, au făcut, independent de orice criteriu de calitate, posibilă şi necesară meseria de negustor de tablouri de avangardă. De îndată ce artistul nu se mai află în slujba unei clase dominante şi nu mai caută şi nici nu găseşte Meceni în rîndurile ei, are nevoie de un mijlocitor între producţia sa şi societate.

În 1870, cînd, sub presiunea armatelor prusace, trupele franceze se retrăgeau spre Paris, Durand-Ruel şi-a trimis tablourile la Londra şi a pornit şi el pe urmele lor. În timp ce al doilea imperiu începuse să se clatine şi s-a prăbuşit, Londra a devenit, alături de Bruxelles, refugiul artei frumoase.

Se pare că Durand-Ruel a întîlnit un pictor lucrînd pe malul Tamisei şi a recunoscut în el pe vechiul său prieten Daubigny. În orice caz, Daubigny a fost acela care i-a povestit că Monet se află la Londra. În autobiografia sa, Durand-Ruel crede a-şi aminti că ulterior Monet l-ar fi vizitat în galeria sa şi i-ar fi făcut cunoştinţă cu Pissarro. În realitate lucrurile s-au petrecut altfel: Pissarro se adresase încă mai înainte lui Durand-Ruel, iar negustorul i-a putut comunica că prietenul său Monet se află la Londra. Important este doar faptul că el a cumpărat tablouri de la cei doi tineri pictori. Aceştia erau total necunoscuţi la Londra şi preţurile corespundeau acestui fapt. Negustorul îi plătea lui Monet 300 franci pentru un tablou, iar lui Pissarro 200 franci, şi aceasta reprezenta mult, deoarece tinerii pictori trebuiau să fie uneori bucuroşi dacă reuşeau să obţină 50 sau 100 de franci pe un tablou. Durand-Ruel «strecură» aceste tablouri printre operele unor artişti de renume, reuşind astfel

să vîndă, după mult efort, cîteva dintre ele.

Venturi, care ne-a deschis accesul la «Arhiva impresioniştilor», afirmă pe bună dreptate, că dacă cineva vrea să afle ceva despre Rafael, trebuie să caute la Vatican, în timp ce lucruri interesante despre impresionişti se vor găsi în arhivele negustorului de tablouri Durand-Ruel. În corespondenţa dintre negustorul de tablouri şi pictori ca Monet, Pissarro şi Renoir, păstrată pînă în zilele noastre, scrisoarea datată cu 21 ianuarie 1871 este cronologic prima şi poartă semnătura lui Durand-Ruel, fiind adresată lui Pissarro. Sub antetul «Society of French Artists, 168, New Bondstreet, London» scrie: «Mon cher Monsieur, mi-aţi adus un tablou încîntător, şi-mi pare rău că nu am fost în galerie pentru a vă putea exprima sincera mea admiraţie. Spuneţi-mi, vă rog, preţul pe care îl vreţi pe el şi mai trimiteţi-mi şi alte tablouri, de îndată ce veţi considera potrivit. Aici trebuie să vînd multe dintre operele dumneavoastră. Amicul dumneavoastră Monet m-a rugat să-i transmit adresa dumneavoastră. N-a ştiut că vă aflaţi în Anglia...» Următoarea scrisoare a lui Durand-Ruel către Pissarro, care ni s-a păstrat, a fost scrisă aproape 12 ani mai tîrziu şi oglindeşte o situaţie cu totul schimbată: «Mon cher monsieur Pissarro, spre marele meu regret, pentru moment nu vă pot da banii pe care-i vreţi de la mine, însă nu mai intră nimic şi mă zbat ca peştele pe uscat. Nădăjduiesc tot timpul că voi căpăta ceva bani, şi vă voi plăti atunci de îndată. Vă sfătuiesc să faceţi mici guaşe pe tafta şi evantaie, care se vînd uşor şi au avut mare succes».

A treia scrisoare a lui Durand-Ruel către Pissarro, care ni s-a păstrat, este datată din 9 iulie 1885 şi sună aşa: «...M-am săturat pînă în gît de toată afacerea asta. Doar neplăceri, iată tot ce-mi aduce. Dacă aş putea, aş lăsa totul baltă şi m-aş duce pe pustii...».

Se pare că relaţia comercială cu impresioniştii nu i-a adus tocmai noroc negustorului. Fapt este că ei au jucat la început un rol subordonat în comerţul de artă al lui Durand-Ruel. După ce

negustorul s-a întors la Paris şi s-a mutat din nou în încăperile sale din Rue Laffitte, perspectivele păreau deosebit de favorabile. Prin expoziţiile pe care le organizase la Londra şi Bruxelles, prestigiul său crescuse enorm. Moartea soţiei sale a însemnat pentru el o pierdere teribilă, reducînd la tăcere vocea care-l chema la prudenţă şi-l apărase atîta vreme de cele mai grele primejdii ale temperamentului său pătimaş. Se pare chiar că disperarea l-a făcut să se arunce cu totul în aventuri afaceriste.

Acapara tot ce i se oferea: a preluat colecţia particulară Sensier pentru 267.000 franci, l-a făcut pe Millet să lucreze doar pentru el, a cumpărat în stînga şi în dreapta de la Corot, Daubigny, Courbet şi Diaz, ca şi de la alţi pictori ale căror nume au fost uitate pînă astăzi. În anii aceştia a golit atelierul lui Manet. Faţă de asemenea achiziţii, în care se tratau sume imense, afacerea cu tablourile cumpărate de la Monet, Pissarro, Renoir, Sisley şi Degas era, din pricina preţurilor încă foarte reduse, de mică însemnătate. Amatorii de aceste tablouri se puteau număra aproape pe degetele unei singure mîini, însă existau totuşi: nu numai un colecţionar genial ca Chocquet, căruia îi lipseau însă mijloacele pentru a fi un bun client pentru un negustor de artă, ci şi colecţionari ca bancherul Hoschede, contele Doria, hotelierul Murer şi cîntăreţul Faure.

Marile săli de expoziţie din Rue Laffitte erau insuficiente pentru a adăposti uriaşa rezervă de tablouri, acumulată de Durand-Ruel pînă în anul 1874. Dezvoltarea gustului artistic părea să-i dea dreptate, cînd, pe neaşteptate, s-a produs o răsturnare, o «reacţie a gustului», pe care nimeni nu putuse s-o prevadă nici el, nici altcineva.

În acel timp întreaga societate burgheză era cuprinsă de o orientare reacţionară în viaţa de stat. De parcă înfiorătoarele evenimente ale războiului din 1870/71, ale Comunei şi ale incendierii Parisului ar fi provocat nişte răni care începeau să doară abia acum. Zdrobirea sîngeroasă a răscoalei îi crease burgheziei o

conştiinţă încărcată: nu voia să i se mai vorbească despre aceasta şi se manifesta cu duşmănie împotriva a tot ce putea să i-o amintească. Proscrierea oricărei arte contemporane viabile a atins punctul culminant în anul 1878, cînd juriul care trebuia să hotărască asupra operelor care urmau să fie prezentate în cadrul expoziţiei mondiale, i-a respins nu numai pe Manet şi pe impresionişti, ci şi pe Delacroix, Rousseau şi Millet! Pentru impresionişti a început o perioadă grea, în care nu se mai puteau aştepta la nici un ajutor din partea lui Durand-Ruel, perioada lor «eroică», în care, angajaţi într-o luptă epuizantă pentru existenţă şi pentru favorurile publicului, şi-au creat capodoperele. Mizeria comercială a negustorului de tablouri nu este însă încununată de nici o aureolă eroică: Durand-Ruel îşi depăşeşte posibilităţile, aşa că în această perioadă a fost silit să vîndă în pierdere pentru a se putea menţine pe linia de plutire. Probabil însă că pentru un om ca Durand-Ruel era mult mai dureros să n-aibă posibilitatea de a cumpăra, şi din această pricină nu mai putea în nici un chip să-şi mai apere artiştii. Dar chiar dacă ar fi dispus de mijloacele necesare, ar fi fost neînţelept şi de valoare foarte îndoielnică pentru artişti, dacă s-ar fi arătat făţiş drept cumpărător al operelor lor. Deoarece în afara dificultăţilor economice, comerţul său mai trecea şi printr-o criză de încredere.

Mijlocitor între artist şi public, Durand-Ruel trebuia să se bucure de încrederea ambelor părţi. Criza de încredere intervenise după scandalul stîrnit de expoziţia cu tablourile achiziţionate de la Manet şi Puvis de Chavannes. Dacă reacţionara orientare a gustului, care în orice inovaţie bănuia o răscoală periculoasă, refuza să accepte peisajele impresioniştilor, împotriva modului de reprezentare neobişnuit, simplificat al figurii umane se ridica net. Furia se răsfrîngea de la artist şi asupra negustorului de tablouri. Clienţii începeau să pună la îndoială bunul gust şi cunoştinţele sale. Cum putea oare acelaşi om care susţinuse pictorii de la 1830 să apere şi asemenea «extravaganţe la modă»?

Lui Durand-Ruel nu i-a lipsit niciodată curajul.

El a procedat însă de-a dreptul cu aroganţă, adăpostind a doua expoziţie colectivă a impresionistelor în sălile galeriei sale. A procedat de parcă ar fi vrut să renunţe cu totul la o anume clientelă, care îi devenise oricum în mare parte infidelă, şi să cîştige o clientelă nouă. Acţiunea sa a avut mai întîi drept consecinţă faptul că a reuşit să îndepărteze şi acel rest de public care îi mai rămăsese încă favorabil. «Am devenit atît de rău famat», povestea el mai tîrziu, «încît pe ce puneam mîna părea că-şi pierde valoarea».

În anul 1878, cînd Durand-Ruel, pentru a repara nedreptatea făcută de către juriul expoziţiei mondiale, a organizat o expoziţie a pictorilor de la 1830, a trebuit să împrumute cea mai mare parte a tablourilor de la clienţi, întrucît nu mai putea folosi propriile sale rezerve. Expoziţia a fost un succes, cel puţin unul moral, dar mai mult pentru pictori decît pentru negustor. Nimic nu este mai dificil, decît să redobîndeşti încrederea zdruncinată! Fireşte, din anul 1880, Durand-Ruel a putut să facă iarăşi achiziţii mai mari şi să acorde din nou sprijin impresioniştilor, întrucît a găsit într-unul dintre cei mai buni clienţi ai săi, în directorul de la «Union Generale», pe financiarul care l-a ajutat să se pună pe picioare. În 1883 însă, după prăbuşirea societăţii «Union Generale», cînd a trebuit să restituie dintr-odată sumele împrumutate, mizeria a devenit cu atît mai profundă. În 1885 datoriile sale au fost evaluate la un milion de franci aur, şi probabil că niciodată nu s-a aflat mai aproape de faliment ca în toamna acestui an, care i-a adus salvarea.

Salvarea a venit din Statele Unite. Expoziţiile pe care le-a organizat la New York, la invitaţia societăţii «American Artists Association» şi cu sprijinul ei financiar, iar apoi filiala newyorkeză, pe care a înfiinţat-o după aceasta, au pregătit redresarea lui. În America a găsit o clientelă nouă, totodată însă şi iubitori de artă cu mari posibilităţi de plată, receptivi la tot ce era nou, ca H. O. Havemeyer. A început din nou să vîndă şi să cumpere, s-a eliberat

treptat de povara datoriilor sale, stîrnind prin aceste succese uimirea şi admiraţia Parisului. Încrederea a recucerit-o însă doar foarte încet. Succesul impresioniştilor îl pregătise el, şi cînd Pierre Cabanne, unul din biografii săi, scrie că impresionismul n-ar fi putut să supravieţuiască fără el, afirmaţia lui nu poate fi nici dovedită nici contestată. Şi de aceea pare cu atît mai tragic că impresioniştii s-au consacrat tocmai în anii în care Durand-Ruel, departe de Paris, se înstrăina de artiştii săi şi trebuia să cedeze triumful succesului lor final la public, concurenţilor săi.

Monet cochetase încă de mult cu Georges Petit, ale cărui expoziţii de artă modernă depăşeau în grandoare expoziţiile lui Durand-Ruel. Acesta a urmărit aventura americană a lui Durand-Ruel cu sentimente ciudate, considerînd-o o experienţă cu reduse şanse de reuşită, întrucît i se părea de neînchipuit ca «ţara yankeilor» să-i poată arăta artei sale înţelegerea pe care i-o refuzase Parisul. Nici chiar succesul experienţei n-a reuşit să-l bucure: nu în America voia să fie apreciat, ci aici, în patria sa, şi de compatrioţii săi. Ruptura dintre Monet şi Durand-Ruel, restabilită abia mai tîrziu, interveni tocmai în momentul în care negustorul nu putea să obţină suficiente tablouri pentru primitoarea piaţă americană. Monet i-a restituit acontul şi a insistat să i se plătească anticipat toate lucrările care urmau să apuce drumul Americii. Totuşi, unele galerii, ca a lui Boussod & Valadon, a lui Petit şi a lui Bernheim, n-au profitat de plecarea lui Durand-Ruel ci, dimpotrivă, au beneficiat de încrederea pierdută de acesta, putînd obţine pentru impresionişti acele succese, pe care publicul le-ar fi refuzat artiştilor, dacă ei ar fi navigat în continuare sub steagul lui Durand-Ruel. Cînd pictorii, cărora li s-a devotat decenii la rînd, l-au părăsit, a trebuit să considere aceasta drept o trădare. Artiştii au procedat însă astfel, fiind siliţi să-şi apere interesele şi să contribuie la consacrarea artei lor. În anul 1900, cînd ruptura cu Durand-Ruel aparţinea din nou trecutului, Monet l-a descris în felul următor: «Durand-Ruel a

fost pentru noi salvatorul. Timp de cincisprezece ani şi chiar mai mult picturile mele şi ale lui Renoir, Sisley şi Pissarro n-au găsit alt cumpărător afară de el. A urmat apoi o perioadă în care el a fost nevoit să-şi limiteze achiziţiile. Noi am crezut că aceasta este catastrofa; şi totuşi, a însemnat succesul. Lucrările noastre au găsit cumpărători noi în Petit şi în Boussod. Publicul le-a considerat dintr-odată mai bune. La Durand-Ruel nu le-ar fi cumpărat nimeni, la ceilalţi au început să prindă încredere. Au început să cumpere. Aceasta a fost cotitura».

După treizeci de ani de luptă, se părea că a sosit şi clipa victoriei impresioniştilor. În jurul anului 1895 preţurile pentru tablourile lor au început să urce vertiginos. Curînd, colecţionarii se dădeau în vînt pentru nişte opere de artă, pe lîngă care trecuseră pînă atunci dispreţuitori. În anul 1881 Claude Monet încă îi mai vînduse lui Durand-Ruel douăzeci şi două de tablouri cu 300 franci bucata. În anul 1900 îi socotea 6.000 şi 6.500 franci de tablou. Doisprezece ani mai tîrziu i-a trimis o scrisoare pe care o primise din Statele Unite. Un om de afaceri pe numele Andrew B. Hammel întreba în această scrisoare, dacă ar putea obţine un tablou la un preţ de 10.000 pînă la 12.000 franci. Monet a făcut următoarea remarcă:

«Aş avea nişte schiţe, pe care aş putea să i le dau la acest preţ, deşi mi se pare absurd să fac afaceri în felul acesta». Între timp, Monet devenise însă un pictor de renume mondial, avea o moşie frumoasă la Giverney şi nu se mai putea plînge că nu este înţeles de public.

Acesta era succesul atît de mult aşteptat. Părea că o artă neînţeleasă a ajuns în sfîrşit să fie înţeleasă şi preţuită la justa ei valoare. În realitate situaţia era cu totul alta. Lipsa de înţelegere a publicului căpătase doar o altă formă: incredibila lui stupiditate cedase locul unei adulaţii la fel de groteşti. Strălucirea capodoperelor impresioniste umbrea acum tot ce se crease mai

înainte şi pentru multă lume impresionismul a devenit singura religie artistică mîntuitoare. În timp ce cercurile conservatoare şi reacţionare ale societăţii continuau să nege impresionismul, o elita progresistă a publicului de artă vedea în impresiile colorate afirmarea simţămîntului de viaţă modernă, sărbătoarea, în fond, propria sa receptivitate pentru modern şi declara impresionismul o modalitate «non plus ultra» a artei. Acest entuziasm întîrziat cu 30 pînă la 40 de ani avea aspecte comice şi tragice. Succesul de suprafaţă al impresionismului se suprapune decadenţei sale. Societatea se străduia din răsputeri să recunoască o artă nouă, care încetase să mai fie nouă. Manet murise de mult, Renoir căuta noi moduri de exprimare, Pissarro, acest bătrîn şi fin maestru al impresionismului, începuse să umble la şcoala celor mai tineri, împrumutînd de la ei noile lor procedee, iar Monet, ducînd mai departe experimentul impresionist, pătrundea într-o zonă limită, în care, după cum s-a exprimat Kaftmann, «lumea se destrăma» şi în care arta sa se pierdea în jocul virtuos al culorilor. Ca grup, impresionismul s-a dezmembrat, iar începînd din 1886, impresioniştii n-au mai organizat expoziţii colective. Venturi consideră anul 1885 drept «sfîrşitul impresionismului»: atunci a început să fie aplaudat.

Ceea ce nu este întîmplător. Nici în viitor societatea nu va recunoaşte o artă decît abia cînd ea va aparţine trecutului şi va fi devenit istorie. Dintr-un instinct adînc înrădăcinat şi întemeiat pe spiritul de autoconservare, ea va combate îndîrjit «actul individului liber», recunoscînd însă rezultatele sale ca valori ale culturii şi folosindu-le în interesul său, de îndată ce spiritul înnoirii se va fi evaporat. Cunoscătorii de artă, care dau greş în ceasul de naştere al unei arte tinere, în ceasul morţii îi arată respectul cuvenit. Ei sărbătoresc ceea ce a fost nou, stăvilind prin aceasta drumul spre afirmare al noului care începe să se dezvolte.

Tînărul Nietzsche, care avea să cunoască pe propria sa piele destinul geniului neînţeles, a scris în anul 1876 un studiu «Vom Nutzen und Nachteil der Historie» («Despre foloasele şi prejudiciile istoriei»), în care avertiza că – pentru spiritele slabe – gîndirea istorică este un instrument binevenit în duşmănia lor împotriva vieţii şi forţelor ei creatoare. «Exemplul cel mai simplu şi mai frecvent» pentru aceasta îl vedea în lupta istoricilor artei împotriva marilor artişti contemporani lor. «Acestora», scria el, «li se taie drumul, li se întunecă aerul, atunci cînd un monument pe jumătate înţeles din vreun trecut glorios este înconjurat cu idolatrie şi cu mult zel, de parcă ar vrea să se spună: „Iată, aceasta este arta adevărată şi reală: ce vă mai interesează cei ce urmează şi vor ceva nou!" Aparent, această gloată admiratoare posedă chiar privilegiul „bunului gust". Artistul creator a fost totdeauna în dezavantaj faţă de cel care privea fără să pună mîna, după cum în toate timpurile politicienii de cafenea au fost mai deştepţi, mai drepţi şi mai cumpătaţi decît adevăratul om de stat. Dar dacă se încearcă să se transpună în domeniul artei folosirea referendumurilor populare şi al majorităţii cifrice, şi dacă artistul este obligat să se autoapere în faţa unui for al neputincioşilor estetici, se poate jura anticipat că va fi condamnat». Nietzsche contesta că istoricii artei ar avea vreo înclinaţie pentru înţelegerea artei contemporane, considerînd că pentru aceasta le lipsesc nevoia, o simpatie pură şi autoritatea istoriei. «Dimpotrivă», a continuat el, «instinctul lor le spune că arta poate fi ucisă prin artă: monumentalul nu trebuie să renască, ori acestui scop îi foloseşte tocmai ceea ce autoritatea monumentalului a preluat din trecut. Astfel se comportă cunoscătorii de artă, pentru că ar vrea să înlăture cu totul arta, se comportă ca nişte doctori, deşi în fond au intenţia să amestece otrăvuri; în acest fel îşi formează limba şi gustul pentru ca dintr-un moft să poată explica de ce refuză cu atîta consecvenţă tot ce li se oferă ca aliment artistic hrănitor. Căci ei nu vor să apere ceva mare: metoda lor este de a spune: „Iată,

măreţia a şi apărut!”» De parcă ar fi prevăzut profetic evenimentele unor decenii ulterioare, filozoful şi-a înălţat vocea împotriva breslei aşa-numiţilor cunoscători, care urmau să joace în revoluţia culturală care începea, exact rolul pe care el l-a atribuit acestora. «Indiferent dacă le este limpede sau nu, ei procedează de parcă s-ar călăuzi după lozinca: „Lăsaţi morţii să-i îngroape pe cei vii”». Cunoscătorii de artă sînt însă doar exponenţii făţişi ai unui anumit public de artă. Înainte ca în 1863 lumea să fi început să rîdă de Manet şi de impresionişti, ea îşi bătuse joc şi de pictorii de la 1830 şi de cei de la 1848. Cît de greu i-a fost lui Millet să-şi impună arta! În anul 1887 expoziţia lui Millet a trezit admiraţia generală, transformată într-o adevărată veneraţie cînd s-a aflat că pentru al său *Angelus* fusese respinsă fabuloasa sumă de 500.000 franci.

Desigur, pentru a judeca o operă de artă trebuie să ştii să vezi, trebuie însă totodată să şi *vrei* să vezi. Şi de îndată ce primele tablouri ale impresioniştilor au apărut prin muzee, iar altele au fost vîndute la preţuri mari, lumea *a vrut* să vadă! A vrut să cunoască şi să înţeleagă cu adevărat valoarea unor opere de artă, de care nu îndrăznea să se mai îndoiască. Iar cînd societatea burgheză a învăţat să privească cu seriozitate şi zel tablourile impresioniştilor, a făcut o descoperire pe cît de uimitoare, pe atît de îmbucurătoare. În fond, această artă a unor oameni tineri, huliţi multă vreme ca anarhişti şi «comunarzi», nici măcar nu era chiar atît de revoluţionară pe cît se temuse. Privită mai atent, era artă burgheză în stil modern.

Iar cînd unul dintre primii apărători ai impresioniştilor, Louis Emile Duranty, a vrut să-i prezinte publicului într-o lumină avantajoasă pe artiştii pe care îi preţuia, a subliniat că ei aveau precursori, şi anume pe Courbet şi Corot, şi că şi ei, ca şi aceşti maeştri consacraţi, pictau după natură. La fel procedase înaintea lui şi Zola, care îşi începuse pledoaria în favoarea lui Manet printr-o scurtă biografie a artistului, în care creiona portretul unui cetăţean civilizat, cult şi sîrguincios. Zola mai evidenţiase pe bună dreptate

că în tablourile impresioniştilor se afirma spiritul ştiinţei şi industriei – deci acelaşi spirit cu care, în acea vreme, burgheziei îi plăcea să se laude. Se înşela însă afirmînd că, din această pricină, aceste tablouri se potrivesc la fel de puţin într-un budoar ca un bărbat gol. Peisajele şi naturile moarte strălucitor colorate ale impresioniştilor, compoziţiile coloristice de o tuşă subtilă puteau fi podoaba oricărui budoar şi un giuvaer în oricare salon.

Paul Durand-Ruel a trebuit să ajungă foarte bătrîn pentru a apuca victoria cauzei sale. În biografia sa, el s-a judecat pe sine cu multă străşnicie, însă, totodată, a judecat la fel şi lipsa de înţelegerea publicului. Încredere pentru încredere – criză de încredere pentru criză de încredere. Negustorul de tablouri nu gîndea mai favorabil despre publicul său, decît gîndise acesta timp de decenii despre el. Ajunsese în vîrstă de optzeci şi unu de ani, cînd criticul de artă Fénéon l-a vizitat şi s-a entuziasmat la vederea colecţiei sale particulare. Durand-Ruel a refuzat, zîmbind, admiraţia manifestată faţă de el. Colecţia, afirma el, o datora clientelei sale. Ceea ce se vede în casa sa, sînt de fapt tablourile cu acele bănuite greşeli, în care mai tîrziu s-au descoperit trăsăturile caracteristice ale unei arte noi. Ori de cîte ori un tablou se dovedea a fi imposibil de vîndut, l-a scos descurajat din galerie şi l-a dus acasă. Colecţia sa consta din piese care nu puteau fi vîndute, iar imposibilitatea vînzării unui tablou se demonstrase a fi criteriul cel mai bun pentru stabilirea valorii unei opere de artă.

Se pare că negustorii de tablouri de avangardă dintr-o perioadă ulterioară au învăţat din această descoperire. Durand-Ruel a păstrat intactă neîncrederea faţă de public pînă la sfîrşitul vieţii sale, ea a fost învăţătura pe care a tras-o din deceniile de zadarnică aşteptare a înţelegerii şi favorurilor iubitorilor de artă. O generaţie nouă de negustori de tablouri a pornit de la aceste concluzii. Vollard zăcea somnoros în magazinul său şi-şi trata clienţii ca pe nişte intruşi

inoportuni. Kahnweiler evita expoziţiile şi şi-a întemeiat comerţul pe o clientelă minimă, dar de elită. Pînă cînd să se ajungă la această situaţie, arta nouă, tinzînd să depăşească impresionismul, a trebuit să-şi caute refugiul în magazinul unui negustor de vopsele.

III. ÎNSINGURARE TOTALĂ

Perioada de la cumpăna secolului ar putea fi considerată un interregnum artistic: Revoluţia artistică care a preluat ştafeta de la impresionism a început să se manifeste făţiş abia în jurul anului 1907. Solitarilor, care au pregătit-o, le-au venit în ajutor doar puţine personalităţi, ducînd pentru afirmarea ei o luptă curajoasă, însă lipsită de perspectivă, împotriva indiferenţei societăţii.

Valul succesului i-a purtat pe toţi impresioniştii spre culmi – afară doar de unul singur, care, participînd la primele lor expoziţii, fusese denumit de critici chiar «ultra-impresionistul».

În faţa tablourilor acestui artist, în 1877, rîsul publicului tăcuse, pentru a se transforma în indignare. De la început tablourile acestui Paul Cézanne păreau să aibă calitatea de a incita publicul la ieşiri duşmănoase. În anul 1867, unul din tablourile sale, expus la Marsilia, a trebuit să fie îndepărtat, deoarece mulţimea ameninţa să-l rupă în bucăţi. În timpul primei expoziţii a impresioniştilor, contele Doria cumpărase un tablou de Cézanne pentru 300 franci. Această faptă l-a discreditat însă în ochii cunoscătorilor de artă. O faptă, pe care aproape fiecare istorie a artei moderne o consemnează elogios, a fost însă aceea a tînărului pictor Signac: la insistenţele lui Pissarro, a cumpărat, în anul 1884, un tablou de Cézanne de la negustorul de vopsele Tanguy. Şi cu toate că în anii următori un grup crescînd de admiratori s-a mărturisit alături de maestrul din Aix, încă mai era nevoie totuşi de o bună doză de curaj pentru a lua atitudine în public în favoarea lui. Cînd s-a scos la licitaţie moştenirea lăsată de contele Doria, publicul şi-a manifestat zgomotos nemulţumirea, pentru că cineva a oferit importanta sumă de 6.750 franci pentru un peisaj de Cézanne. Bănuindu-se că ar fi vorba de o manevră, s-a cerut divulgarea numelui cumpărătorului. Sala s-a liniştit abia cînd acesta s-a prezentat: «Eu, Claude Monet». Iar cînd acelaşi Monet, în anul 1905, şi-a declarat admiraţia pentru

Cézanne într-un articol de ziar, redacţia s-a grăbit să precizeze într-o notă, că redă părerea renumitului pictor, fără să fie însă de acord cu ea.

«Tot ce vedem, nu este adevărat, se risipeşte şi dispare. Natura rămîne totdeauna aceeaşi, însă nimic nu rămîne din ceea ce apare în faţa simţurilor noastre» – sînt cuvintele lui Cézanne, şi doar cu greu se poate concepe o mai categorică detaşare de arta «frumoasei aparenţe». Cézanne s-a considerat o vreme impresionist, şi înşişi impresioniştii, Renoir şi Monet şi în fruntea tuturor Pissarro, s-au arătat solidari cu el chiar şi mai tîrziu, cînd au ajuns maeştri consacraţi. El ştia ce le datora, dar mai ştia că nu făcea parte dintre ei. În timp ce izolarea impresioniştilor era de natură accidentală, consecinţa unei neînţelegeri, care putea fi limpezită şi înlăturată cîndva, solitudinea sa se întemeia pe substanţa firii sale, era consecinţa unui spirit căutător şi experimentator, care îl înstrăina în mod necesar de societatea umană, întrucît îl ducea cu fiecare pas spre un pămînt virgin, necălcat încă de picior omenesc, şi de aceea străin, ininteligibil şi neplăcut oamenilor din vremea sa. Tragismul existenţei sale n-avea nimic din mizeria pe care au trebuit s-o îndure prietenii săi impresionişti decenii la rînd. Dificultăţi materiale a avut doar rareori, deoarece a fost fiul unui tată bogat, care l-a susţinut, ţinîndu-l însă din scurt, pentru a nu-i îndulci existenţa de artist pe care el, burghez ce se respectă, o dispreţuia. După moartea tatălui său, i-a rămas o moştenire care l-a ferit de toate nevoile, fără însă să-i poată face viaţa mai fericită.

Prietenul său de şcoală şi de tinereţe, Zola, care a păstrat în faţa ochilor un ţel realizabil şi care şi-a urmărit neabătut succesul, privea cu grijă firească şi neîncredere crescîndă firea acestui tînăr în stare să se prăbuşească dintr-o stare de euforie spontană în disperări abisale, care nutrea astăzi ambiţioase visuri de artist pentru ca mîine să fie gata să abandoneze şi să lase totul baltă. Zola cunoscuse şi el îndoiala şi-şi căutase un drum, însă la douăzeci şi şase de ani vedea

acest drum limpede şi se simţea pregătit să susţină lupta împotriva lumii, deoarece depăşise momentul luptei cu sine însuşi. Cuvintele, mijlocul său de comunicare, i se supuneau cu uşurinţă, şi cum nu putea să-i măsoare pe ceilalţi decît cu propria sa măsură, considera că un pictor trebuie să poată utiliza şi stăpîni culorile, adică mijlocul de comunicare specific acestuia, cu aceeaşi uşurinţă.

El şi-a urmărit prietenul, în timp ce s-a chinuit multă vreme cu portretul său, pentru ca în cele din urmă să-l distrugă. Iar mai tîrziu, după ce îl pierduse din ochi pe acest «pictor neajuns încă la maturitate», ar fi zîmbit doar a milă, dacă l-ar fi privit în timp ce picta. Cézanne a rămas un lucrător extrem de încet şi se mai căznea încă şi la o vîrstă înaintată, nefiind niciodată stăpîn pe măiestria lui, ca un învăţăcel care abia îşi însuşeşte temeiurile elementare ale artei. La 23 ianuarie 1902 îi scria lui Vollard că mai lucrează încă la buchetul de flori pe care îl va desăvîrşi spre mijlocul lunii februarie. În aprilie însă nu terminase încă tabloul, iar în ianuarie următor îi comunica negustorului că nu i-a reuşit şi că l-a abandonat. Iată ce scria în ultimul an al vieţii sale: «Ca pictor sînt acum mai ştiutor în faţa naturii, însă înfăptuirea intenţiilor mele tot îmi mai provoacă dureri. Nu pot să obţin intensitatea pe care natura o dezvăluie simţurilor mele».

O întreagă lume îl despărţea pe acest nefericit căutător de acei artişti care, asemuiţi cu el, erau nişte fericiţi găsitori, conduşi de un instinct sigur şi dăruiţi cu un talent întru totul suficient pentru înfăptuirea intenţiilor lor. Ceea ce s-a străduit Cézanne să «înfăptuiască», presupunea talent, depăşea însă şi tot ceea ce se putea realiza doar prin talent; fiecare tuşă a pensulei sale devenea un act de voinţă perfect conştient, iar suprafaţa pictată locul unui efort neîncetat, care i-a împlinit întreaga viaţă.

Vechii tovarăşi de drum ai lui Cézanne, sărbătoriţi ca mari maeştri şi ridicaţi în rîndurile clasicilor, puteau să afirme împreună cu Goethe: «Căci lauda mulţimii îmi sună ca o ironie acum». Creaţia

lor a început să meargă în gol; îşi dădeau seama că au realizat mult, însă şi că au dat, şi că au pierdut mult. Şi-au cucerit o libertate a cărei valoare devenise dintr-odată îndoielnică; uneori ar fi dorit să se reîntoarcă la acea profesiune zdravănă, care fusese pictura înaintea lor.

«În realitate nu mai ştim nimic», se plîngea Renoir, «numai sîntem siguri de nimic. Ce muncitori admirabili au fost vechii maeştri! Îşi cunoşteau meseria! Căci tocmai aşa este: Pictura nu e visare. Este înainte de toate un meşteşug pe care trebuie să-l exerciţi ca bun meşteşugar».

Cu încă şi mai multă claritate a exprimat acest gînd faţă de negustorul de tablouri Vollard;

«Astăzi avem cu toţii geniu, este însă la fel de cert că nu mai ştim cum să desenăm o mînă».

N-a fost însă singurul chinuit de îndoieli. «Trăim timpuri ciudate», spunea Degas. «Iată pictura în ulei, pe care o facem acum, această ocupaţie foarte dificilă, pe care o exercităm, fără s-o cunoaştem bine».

Asemenea afirmaţii au doar puţin comun cu acele îndoieli creatoare, care i-au chinuit pe artiştii tuturor timpurilor şi la fel de puţin cu veneraţia, pe care o simţeau faţă de vechii maeştri, ai căror elevi se socoteau. Îndoielile impresioniştilor se îndreptau împotriva drumului pe care porniseră în tinereţe cu atîtea aşteptări entuziaste, împotriva principiului activităţii artistice libere, împotriva conceperii unei vieţi artistice care refuză să considere pictura o meserie cinstit burgheză şi putînd fi învăţată. Ce însemna această dezmeticire?

Să fi fost oare doar o potolire a elanului, condiţionată de vîrstă? Să fi fost oare mahmureala firească, care trebuia să apară într-o zi după sărbătoarea apoteozei lumii? Sau recunoaşterea făţişă a faptului că artei construite pe trăirea subiectivă a clipei îi lipsea temeiul solid?

A fost din toate acestea cîte ceva: o oboseală trecătoare, o saturaţie firească în urma beţiei sărbătorii culorilor şi o foarte serioasă căutare a căilor noi. Existau acum tineri pictori care continuau în mod automat opera lui Monet şi Pissarro, şi chiar dacă Salonul oficial rămînea închis pentru ei, începînd din 1884 au avut totuşi posibilitatea să expună la «Salonul independenţilor». Acolo li se înfăptuise în sfîrşit visul: artiştii puteau să apară cu operele lor în faţa opiniei publice, fără să trebuiască să se mai încline în faţa hotărîrii unui juriu. Libertatea şi-a arătat şi aici dubla ei faţă. Noul nu mai putea să fie scos pe uşă afară, era însă gata să sucombe în harababura unui diletantism fără talent. Nu se mai rîdea de impresionişti, slăbuţii lor imitatori aveau chiar şanse de reuşită, scandal stîrnea doar opera cîte unui artist care mai îndrăznea să facă vreun pas înainte, încercînd să depăşească impresionismul. Scandalul l-a stîrnit Seurat, în 1886, cu a sa *Duminică la Grande Jatte.*

Excepţionala sa inteligenţă şi marele său talent l-au ajutat pe Georges Seurat să întreprindă geniala încercare de a dezvolta mai departe impresionismul şi de a ridica pictura la nivelul unei discipline ştiinţifice. Impresioniştii fuseseră, la vremea lor, stimulaţi de noile cunoştinţe fizice, aşa că acum Seurat, sfătuit de Chevreul şi sprijinindu-se pe descoperirile fizicianului Helmholtz şi ale americanului Rood, s-a apucat să elaboreze o metodă proprie de lucru. Ceea ce impresioniştii realizaseră instinctiv, a fost studiat cu grijă, pregătit îndelung şi elaborat printr-un procedeu anevoios. Locul tabloului lucrat din pensulă în cîteva ore l-a luat opera a cărei desăvîrşire necesita adeseori mai mult decît un an. Pictura consta dintr-o infinitate de pete de culoare mici şi foarte mici, răspîndite pe întreaga suprafaţă pictată, conform unui plan, calculat precis. Culorile pure, neamestecate, de pe paleta artistului, se împreunau în ochiul privitorului, stîrnind, ca un efect subsidiar neaşteptat şi atrăgător, o scînteiere care scăpăra în jurul formelor ce se reliefau evident, fără să le dizolve.

În artişti de aceeaşi vîrstă cu el, ca Paul Signac şi Henri-Edmond Cross, Seurat a găsit adepţi entuziaşti, iar grupul care şi-a dat cele mai variate nume – neoimpresionişti, cromo-luminişti, pointilişti sau divizionişti – a fost apărat cu pătimaşă dăruire încă din prima perioadă a apariţiei sale, de temperamentosul critic de artă Fénéon. Realizările au fost uimitoare: transfigurarea îndrăznelii artistice în limitele unui experiment strict ştiinţific. Culorile respectau legi care «se puteau învăţa ca muzica», iar pictorul modern, specialist în ştiinţa culorii, îşi construia opera pe aceste legităţi, pierzîndu-şi în felul acesta «libertatea de creaţie», care ameninţa să degenereze în arbitrar, însă îşi putea îndrepta energia creatoare asupra elementelor picturale neglijate de impresionişti: asupra compoziţiei, structurii şi formei tabloului.

Oare de ce să nu-i poată reuşi spiritului cercetător, care studia ştiinţific acţiunea culorilor, să explice compoziţia, structura şi forma prin legi şi să le scoată astfel de sub influenţa arbitrarului? Într-adevăr, Seurat şi-a pus această întrebare. Formele tablourilor sale i-au surprins pe contemporani printr-o stricteţe geometrică, aparent «nefirească» şi «rigidă». Acesta încetase să mai fie acel spirit al ştiinţei, îi scosese pe tinerii impresionişti din ateliere afară pentru a face descoperiri în natură, însemnînd mai curînd invazia ştiinţei în lumea artei, supusă principiilor ei.

Cum noua deviză era: lumea ar trebui văzută «nu numai cu ochii fizici, ci şi cu ochii spiritului», tendinţele tinerei generaţii puteau fi concepute şi ca o încercare de a îmbogăţi şi dezvolta mai departe arta senzualistă a impresionismului prin mijloacele intelectului. Elementul spiritual şi-a dovedit însă superioritatea, a tins spre depăşirea senzualismului şi a dus categoric la părăsirea idealului impresionist. Considerînd drept o mişcare neîntreruptă, ceea ce urmărea să fie continuarea tradiţiei impresioniste, vom constata că ea s-a îndepărtat tot mai mult de originile impresionismului,

ajungînd în cele din urmă contrariul acestuia: o artă formală, care se detaşa din ce în ce mai categoric de fenomenul întîmplător şi efemer al imaginii din natură.

Oricum, fiecare artă, în măsura în care este expresia unui anumit spirit de epocă, are o existenţă limitată şi trebuie să accepte să fie dezvoltată mai departe şi deci transformată de generaţia tînără. Din această pricină, nu criza impresionismului a fost uimitoare ci, mai degrabă, încăpăţînarea cu care tînăra generaţie se declara impresionistă. Pictorii neo-impresionişti au apreciat drept o atestare faptul că unul din bătrînii lor maeştri, Camille Pissarro, s-a convertit la pointilism şi picta tablouri pe care publicul din «Salonul independenţilor» abia cu greu le mai deosebea de cele ale lui Seurat şi Signac. Însă nu numai ei au vrut să fie impresionişti, chiar şi van Gogh şi Gauguin îşi ziceau aşa. Evident, maeştrii impresionismului erau atît de adulaţi, încît critica se manifesta doar foarte timid la adresa lor şi nici chiar revoluţionarii artei, care se îndreptau spre cu totul alte ţărmuri, nu-şi mărturiseau dezertarea.

Impresioniştii fuseseră eliberatorii, ei puseseră capăt dictatului Academiei. Acest act n-a obligat însă noua generaţie să meargă mai departe pe drumul impresionist, ci i-a dăruit libertatea de a părăsi impresionismul şi a porni pe căi noi. Dincolo de admiraţia pură mai era însă vorba şi de sentimentul care îi lega pe tineri de bătrînii maeştri şi care, exprimat prin «iubire», simplifică, însă nu falsifică situaţia de fapt. Era acea privire plină de dragoste, de oarecare superioritate şi cuprinsă de dor, cu care privim un stadiu de cultură, pe care l-am depăşit. Aşa cum pictaseră impresioniştii în perioada lor timpurie, cînd ascultau cu încredere de intuiţiile lor, urmîndu-şi fără ezitare instinctele, dăruindu-se cu credinţă lumii – aşa «naiv» nu mai putea picta nimeni, nici chiar bătrînii maeştri. Arta lor neîncărcată de raţiune, dezvoltată sub cerul liber şi în libertate, a fost un caz fericit, un fenomen unic, iar ceea ce transmisese tablourilor lor strălucirea cea mai frumoasă, era bucuria vieţii,

izbucnită din ele, viziunea optimistă a lumii încrezătoare în aparenţe şi doritoare să vadă doar suprafaţa însorită a acestui pămînt. Toate acestea aparţineau trecutului. Un spirit nou, mai sobru şi mai sceptic, a vrut să răzbată prin această suprafaţă şi să sape mai adînc, şi-a pierdut însă în această strădanie «nevinovăţia simţurilor», acea fericire fizică ce apărea atît de strălucitor în tablourile impresioniştilor.

Dragostea faţă de această lume ce se stingea treptat, a determinat amînarea unei înfruntări principiale cu impresionismul. Şi totuşi, această înfruntare a fost necesară, pentru a frîna supraaprecierea impresionismului, devenită o nouă formă de reacţiune, un binevenit mijloc pentru ca spiritul conservator şi antiinovator al publicului de artă să se poată opune, de îndată ce cineva ar fi îndrăznit să depăşească nivelul odată atins. În acest sens trebuie înţeleasă duritatea cu care istoricul de artă Wilhelm Uhde a criticat impresionismul. Într-o perioadă în care «pictura în aer liber» mai era încă sărbătorită ca o cucerire modernă, iar ideea unei «arte de atelier» implica o anume discreditare, Uhde începu să vadă în evadarea din atelier a impresioniştilor o evadare din faţa interiorizării. Despre pictorii preimpresionişti ca Manet şi Corot, care rămăseseră în atelier, afirma că şi-ar fi căutat punctul de greutate în ei înşişi. «Dimpotrivă, impresioniştii», continua el, «au ieşit din atelier în aer liber şi au rămas acolo, în ateliere, adică în ei înşişi, nu exista nimic atît de important încît să nu se fi putut renunţa la el. Temperamentele lor modeste s-au lăsat la voia întîmplării şi la ceea ce le oferea aceasta. S-au asociat deci cu elementul cel mai schimbător, mai neliniştit şi mai îndoielnic din cîte există, cu soarele. El le ia lucrurilor substanţa şi greutatea, adică esenţialul, şi le oferă în schimb aparenţa, «înfăţişarea exterioară». Această plimbare în aer liber, care nu mai lua sfîrşit, presupunea obligativitatea rămînerii la suprafaţă. În perioada tîrzie a vieţii, cînd şi Manet şi-a părăsit atelierul, găsindu-şi un loc sub soare, în aer

liber, a trebuit să lase acasă bagajul său cel greu: «măreţia sufletului».

Chiar dacă imaginea unui suflet, care nu acceptă să fie luat în călătorie, ne surprinde oarecum, trebuie să admirăm totuşi perspicacitatea cu care Uhde a dedus slăbiciunea impresionismului din mărginirea tipului de artist care i-a dat naştere. Nici geniul acestor pictori, nici solitudinea impusă lor nu pot să ne înşele în privinţa faptului că aparţineau unui gen de artişti care îşi avea originea în lume şi în lumesc. Sînt înrudiţi cu poeţii pe care Walter Muschg i-a numit «cîntăreţii» şi despre care scrie în «Tragische Litera – turgeschichte» (Istoria tragică a literaturii), că sînt copiii lumii, aprobă existenţa dintr-o plăcere naivă şi caută în ea locurile celei mai înalte frumuseţi. Performanţa lor constă în aceea că au cîntat strălucirea existenţei pămînteşti; lor însă nu le-a fost dat să pătrundă adînc în tainele naturii sau să caute dincolo de lume un adevăr.

Marii solitari, pe care astăzi îi admirăm ca pionieri ai artei moderne, n-au rămas în atelierele lor: Cézanne, van Gogh şi Gauguin lucrau mult în aer liber. Însă locul unde creau, a fost singurătatea. Bătrînul Cézanne, în faţa «motivului» său, străduindu-se disperat să-i stoarcă naturii tainele, Gauguin, căutînd în Bretania «tristeţea», iar în Oceania imaginea originară a unei vieţi pure, nepîngărite de civilizaţie, van Gogh, în canicula din Provenţa, pradă soarelui şi tuturor forţelor naturii, introducîndu-le totuşi în tablou ca sub influenţa unui descîntec magic: au fost singuri oriunde s-ar fi aflat, şi au dus o existenţă tragică într-o singurătate necruţătoare, izolaţi de societatea omenească de parcă ar fi fost ciumaţi sau sfinţi.

«Lumea nu mă înţelege», se plîngea un an înaintea morţii sale Cézanne vizitiului care îl transporta zi de zi împreună cu şevaletul la acel «motiv», «însă nici eu nu înţeleg lumea». Ajunsese la şaizeci de ani cînd reuşi, în sfîrşit, să atragă oarecare atenţie asupra sa la

Paris şi să trezească admiraţia unei tinere generaţii de artişti. Gauguin colecţionase însă tablouri de Cézanne încă înainte de a fi schimbat afacerile de bursă pe pictură, iar tînărul Emile Bernard se sfătuia cu el, sorbindu-i cuvintele ca pe ale unui oracol. În toate discuţiile grupului format în jurul lui Seurat, numele lui era rostit cu o veneraţie firească doar faţă de marii dispăruţi. După Expoziţia Cézanne din micuţa galerie a lui Vollard, criticul Thadee Natanson l-a numit un «nou maestru al naturii moarte», iar Arsene Alexandre scria în *Figaro:* «Iată-ne descoperind deodată că prietenul lui Zola, acel om bizar din Provenţa, pictorul neîmplinit, însă totuşi atît de inventiv, rafinat însă totuşi necivilizat, este un mare om». Cézanne devenise însă atît de profund convins de eşecul său şi se pornise atît de îndîrjit împotriva lumii, încît i-a scris unui tînăr poet care a încercat să se apropie de el, următoarele: «Îi blestem pe domnul Cutărică şi pe toţi ceilalţi nătărăi, care atrag atenţia publicului asupra persoanei mele doar pentru a putea să încaseze cincizeci de franci pe articolul lor.» Vizitele cîtorva tineri pictori şi poeţi, colecţionari de artă şi directori de muzee care s-au dus în pelerinaj la Aix, nu l-au mai putut bucura. Nu-l mai interesa să fie recunoscut de o elită intelectuală. Urmărea reabilitarea socială. L-ar fi putut ferici doar posibilitatea de a-i ruşina pe domnii de la «Institut» şi lumea din Aix, purtînd la butonieră cordonul legiunii de onoare.

După cum ne informează negustorul de tablouri Vollard, criticul Octav Mirbeau făcuse unele demersuri pentru a obține un asemenea ordin pentru Cézanne. Însă directorul de la Beaux Arts s-a cutremurat auzind numai numele lui. «Dragul meu Mirbeau», i-a spus, «din păcate lucrurile se prezintă astfel că eu, ca director la Beaux Arts, trebuie să urmez gustul publicului, nu să i-o iau înainte. Monet, dacă vreţi, Monet n-ar vrea? Să-l luăm atunci pe Sisley: Cum? A murit? Atunci pe Pissarro» Şi interpretînd greşit tăcerea lui Mirbeau: «Ce, şi Pissarro e mort? Ei bine, atunci alegeţi dumneavoastră pe cineva. Indiferent pe cine. Să-mi promiteţi însă

că nu veţi mai pronunţa numele lui Cézanne».

Sentimentele ostile pe care Cézanne le stîrnise încă de tînăr, s-au transformat în ură cînd, după moartea lui Zola, reacţionarul critic de artă Henri Rochefort a răspîndit în *L'Intransigeant* legenda că Cézanne ar fi făcut parte dintotdeauna din «grupul Dreyfus» şi ar fi devenit cunoscut doar cu ajutorul lui Zola. Minciună era şi una şi alta: pe vremea scandalului Dreyfus, pictorul – profund conservativ în concepţiile sale politice – văzuse în apărătorii ofiţerului evreu doar o bandă de anarhişti, care «îl trăseseră pe sfoară» pe vechiul său prieten, iar autorului romanului *L'Oeuvre* numai recunoştinţă nu-i era dator. «După ce suferise atît de mult de pe urma lipsei de înţelegere a prietenului său», scrie John Rewald, biograful lui Cézanne, «spiritul lui Zola continua să-l urmărească şi spre sfîrşitul vieţii sale.» La Aix s-a ajuns chiar şi la o adevărată campanie împotriva bătrînului, care pentru locuitorii acestui orăşel de provincie nu fusese nicicînd decît un bizar extravagant, care acum însă, după părerea lor, le mai făcuse oraşul şi de rîsul Parisului.

Numărul ziarului *L'Intransigeant* în care se afla articolul lui Rochefort, a fost comandat în trei sute de exemplare şi introdus pe sub uşile tuturor acelora care arătaseră cîndva simpatie pentru pictor. Cézanne a primit scrisori de ameninţare, familia şi prietenii săi au fost înjuraţi în public, în ochii tinerilor săi admiratori de la Paris, care îl venerau fără să-l fi cunoscut pe el şi opera lui – oare unde s-ar fi putut găsi tablouri pictate de el? mai picta oare? mai trăia oare? trăise cumva cu adevărat? – devenise un mit. Izolat de lume, un îngropat de viu, îşi crease în oraşul său natal o singurătate, scriind chiar: «sînt aproape mort.» Suporta această solitudine. Şi nu numai că o suporta, dar creştea prin ea. Oricît de mult l-ar fi durut dispreţul contemporanilor săi, munca sa n-a suferit cîtuşi de puţin din pricina aceasta. Nu s-ar fi gîndit niciodată să modifice măcar o singură tuşă de pensulă de dragul «succesului», după cum nu s-a gîndit să-i dea operei sale acea aparenţă de «frumuseţe», care ar fi

făcut din ea o «desfătare a ochiului.» Lucra cu seriozitatea arhitectului care durează o clădire, concentrîndu-se strict asupra stabilităţii şi solidităţii. A fost primul arhitect modern de tablouri şi construia după modelul naturii: suprafaţa de pictat era fundaţia, iar culoarea, singurul material de construcţie. I-a smuls naturii vălul colorat, după care se ascundeau forma şi structura. Privirea sa a străpuns prin toate iluziile vrăjii superficiale şi prin minciuna perspectivei, pătrunzînd pînă la adevărul care se afla dincolo de imaginea optică a fenomenului.

Capacitatea lui de a trăi în aerul subţire al izolării îl separă de prietenii săi impresionişti, al căror talent se putea desfăşura doar în contact nemijlocit cu realitatea timpului lor. Dacă transpunem în lumea artiştilor plastici tipologia expusă de Muschg în *Tragica istorie a literaturii* alături de tipul «cîntăreţ», ne mai rămîn pentru a-l clasifica pe Cézanne doar forme primare ca «magician» şi «vizionar». Însă pe cît de cert recunoaştem elemente magice şi vizionare în creaţia lui van Gogh şi a lui Gauguin, pe atît de dificil ne este să descoperim ceva asemănător la Cézanne. Firea sa aridă, filistină care, la bătrîneţe, se cristaliza tot mai mult, aminteşte mai degrabă de un anumit tip de cercetător, ale cărui energii spirituale sînt dăruite muncii ştiinţifice pînă la dizolvarea totală a personalităţii. Gauguin l-a numit pe Cézanne marele constructor, iar scriitorul francez Jules Renard, poate şi mai potrivit: un dulgher al culorii. Arta lui Cézanne şi felul vocaţiei sale artistice contraziceau toate imaginile pe care şi le construise lumea civilizată despre artist şi arta lui. El nu mai crea reproduceri ale vieţii, ci făurea plăsmuiri care existau alături de natură, întocmite la fel de temeinic, însă ascultînd doar de propriile lor legi. Acestea nu mai erau oglindiri fidele ale realităţii, ci lucruri care nou create, îmbogăţeau lumea obiectivă a naturii, creaţii autonome ale spiritului inventiv al omului. El a construit – să ne amintim însă că această manieră de a construi obiecte după cum o numeşte Jean Cassou, este o formă

modernă a magiei.

Sfîrşitul secolului al nouăsprezecelea a dat naştere unui tip de poet care nu mai avea nimic comun cu tipul de «cîntăreţ» sau «poet». Izvorul din care se trăgea arta sa, era durerea pricinuită de existenţă. Între spiritele care-şi pironeau îngrozite privirile în abisurile vieţii şi societatea burgheză, instalată comod la marginea tuturor abisurilor, trebuia să se ajungă la o înstrăinare totală. În asemenea condiţii, vocaţia de artist a devenit o simplă soartă de paria şi, prin aceasta, o povară insuportabilă chiar şi pentru cei mai puternici. Societatea avea toate temeiurile să urmărească cu groază amocul poeţilor săi, care-şi ziceau ei înşişi «blestemaţi».

Pictorii s-au alăturat acestor «poètes maudits»: Toulouse-Lautrec, schilodul aristocrat, care a murit, după o viaţă plină de dezmăţ, intoxicat de alcool; van Gogh, cazul unui psihopat, care a sfîrşit prin a se sinucide după un atentat la viaţa prietenului său Gauguin; Gauguin – un pictor de ocazie, nebun, mort în mizerie pe o îndepărtată insulă a visurilor. Astfel îi vedea societatea pe artiştii ei, dacă apuca să-i vadă. În 1866, cînd a venit la Paris, Vincent van Gogh avea deja 33 de ani şi o viaţă plină de deziluzii şi înfrîngeri în urma sa. Cîte nu încercase acest fiu de preot şi cîte îi reuşise? Făcuse negoţ de artă la unchiul său, fusese suplinitor în Anglia, simţise apoi subit chemarea către profesia tatălui său şi încercase zadarnic să studieze teologia la Amsterdam, învăţa greu. Nu i-a reuşit să absolve cu succes nici măcar cursul de trei luni de la şcoala de misionari din Bruxelles. Ca misionar în Borinage a eşuat total. Un predicator fără cuvinte, un posedat care emana groază în loc de vrajă – îi zăpăcea şi-i neliniştea pe săracii pe care voia să-i ajute, şi a trebuit să accepte revocarea sa în iulie 1879. Încercase de mult să deseneze, însă în acest domeniu a trebuit să resimtă dureros lipsa de talent. Dacă Dumnezeu i-ar fi apărut în tufişul de mărăcini, ar fi trebuit să respingă oficiul de pictor oferit, transformînd cuvintele lui

Moise: «Doamne, mi-e mîna prea grea.» Deşi făcuse oarecare progrese sub supravegherea pictorului peisagist Mauve din Haga, iar mai tîrziu la Academia de Artă din Bruxelles, atunci cînd a vrut să-şi însuşească meşteşugul desenului şi picturii la Cormon, la Paris, profesorilor şi colegilor săi cu zece ani mai tineri li s-a părut de o neîndemînare atît de infantilă, încît au renunţat chiar să-l mai ironizeze. Ceea ce i-a reuşit, a fost rezultatul pur al unui efort de voinţă. Muncea neobosit, rămînea după amiezile singur în atelier, luîndu-şi desenele iarăşi şi iarăşi de la început şi ştergînd cu guma atît de sălbatec, încît făcea găuri în hîrtie.

Preatalentaţii artişti vrăjitori ai frumoaselor aparenţe aveau prea puţin a-i spune acestui gîngav netalentat, care era pe cale să-şi transfere emoţiile interioare din domeniul religiei în artă. Şi totuşi şi-a încercat forţele în tehnica lor, s-a împrietenit cu culorile lor luminoase, a acceptat ca ei să-i deschidă ochii pentru strălucitoarea frumuseţe a lumii. Înainte de aceasta se entuziasmase pentru prospeţimea coloristică a xilogravurilor japoneze, iar cînd, sfătuit de Toulouse-Lautrec, s-a mutat la Arles, a căutat acolo, după cum spunea chiar el, «Japonia sa». Ceea ce a găsit, a fost însă Sudul, aşa cum poate să-l trăiască doar cineva din Nord, şi pe deasupra, cineva avînd sensibilitatea lui morbidă: covîrşitor, zguduitor, nimicitor. Sub dogoarea de foc a unui soare teribil şi nemilos, totul, întregul univers şi împreună cu el şi artistul care voia să-l transpună în imagine, erau cuprinşi de o emoţie entuziastă şi totul se închega într-o ordine ritmică. Iată ceva ce nu se putea «reproduce», deoarece nu-şi păstra imobilitatea şi nu permitea o distanţare. Trăirea, adică o pătimire înfiptă în însăşi rădăcinile existenţei, nu putea fi stăpînită decît de o energie creatoare de aceeaşi intensitate. Dăruirii pătimaşe în trăirea naturii i-a răspuns o voinţă de exprimare la fel de pătimaşă.

Abia aici, în ultimii trei ani de activitate creatoare a lui van Gogh, a putut fi depăşit definitiv impresionismul. Artei impresiei i se

opunea o artă a expresiei. Vincent i-a scris fratelui său despre tabloul *Cafeneaua noaptea:* «M-am străduit să exprim în acest tablou patimile înfiorătoare în roşu şi verde. Am încercat să arăt astfel că această cafenea este un loc în care te poţi ruina, poţi să înnebuneşti sau să săvîrşeşti o crimă.» Visa să redea cîndva o pereche de îndrăgostiţi doar prin mijloace coloristice: «Prin contopirea a două culori complementare.» Culorile au devenit cuvintele unui limbaj în stare să exprime emoţiile sale interioare. Toată arta modernă în măsura în care e mărturisire a vieţii, expresie pură a forţelor sufleteşti, îşi află originea în tablourile lui Vincent create între 1888 şi 1890.

Paul Gauguin avea treizeci şi cinci de ani, încasa ca funcţionar superior de bancă imensul salariu de 40.000 franci aur anual şi trăia o căsnicie fericită, cînd a descoperit că pictura, slăbiciunea sa, este, de fapt, scopul vieţii sale şi a abandonat de la o zi la alta existenţa sa certă. Acest gest patetic caracterizează omul integru, precursorul genial al nenumăraţilor artişti din Montparnasse, care vor purta mizeria voluntar acceptată a existenţei lor de artist ca o dovadă a vocaţiei lor şi o vor afişa ca nişte prinţi.

În solitudine, Gauguin jinduia să fie din nou printre oameni, iar cînd se afla printre oameni, se izola adeseori de ei de parcă l-ar fi incomodat. La Paris visa la natura virgină din depărtările exotice, iar cînd se afla pe insulele sale de vis, era din nou atras de Parisul rău famat. «Da», afirma bucuros în cartea sa *Noa-Noa*, «în mine a murit vechiul om de cultură. M-am născut din nou – un alt om, mai bun, mai puternic. Această înfiorătoare criză a însemnat despărţirea definitivă de civilizaţie, de rău». Şi totuşi, nu rezista prea multă vreme în paradis, se întorcea din noi în ţara răului şi părea să se simtă foarte bine acolo, comportîndu-se ca un paşă şi făcînd petreceri zgomotoase, pînă cînd o nouă mahmureală îl gonea din nou spre depărtări. Nu suporta singurătatea. Voia să fie admirat,

dacă nu ca artist, măcar ca bărbat şi găsea totdeauna, fie la Paris, fie apoi iarăşi pe una din insulele sudului, adepţi devotaţi şi femei docile. Pe ultima insulă a evadării sale, viaţa lui consta dintr-o continuă aşteptare a vaporului următor, care să-i aducă veşti de la Paris.

Arta sa preamărea o lume dorită şi visată de o puritate originală. Tehnica, pe care şi-a inventat-o, îi servea ca să insufle operei sale monumentalitatea miturilor preistorice. August Strindberg, care, ca şi Gauguin, suferea din pricina insuficienţei vieţii civilizate şi ar fi trebuit deci să-l înţeleagă, i-a scris, sincer îngrozit: «Am văzut copaci pe care n-ar putea să-i determine nici un botanist, animale nevisate nici chiar de Cuvier, oameni pe care i-aţi fi putut crea doar dumneavoastră, o mare care semăna cu o erupţie vulcanică şi un cer în care nu poate locui nici un Dumnezeu... Aţi creat un pămînt nou şi un cer nou, însă eu nu mă simt acasă în această creaţie a dumneavoastră». Gauguin a fost încîntat de această scrisoare, pentru că îi formula intenţiile într-o formă caricaturală şi confirma şocul sufletesc pe care artistul voia să-l dezlănţuie în privitorul tablourilor sale. Pricepîndu-se foarte bine la reclamă, a folosit textul ca prefaţă la catalogul unei licitaţii a tablourilor sale.

În timp ce Cézanne nu era niciodată mulţumit de opera sa, iar modestul van Gogh îi admira peste măsură chiar şi pe artiştii moderaţi, considerîndu-i mult superiori lui, Gauguin avea pretenţii de geniu şi era pătruns de conştiinţa mărimii sale. Fără îndoială însă că şi pictura sa a fost un act de îndrăzneală revoluţionară: A însemnat ruptura totală cu tradiţia artistică europeană şi a întemeiat o nouă artă a muzicii culorilor. Gauguin s-a desprins din realitate, şi acesta a fost un pas hotărîtor prin care l-a lăsat în urmă pe terestrul van Gogh. Vincent îi scria fratelui său: «Îmi este atît de scump adevărul, efortul de a fi adevărat în lucrul meu... pe scurt, cred că prefer încă să fiu cizmar decît un muzician al culorilor». Pe îndepărtatele insule ale evaziunii sale, Gauguin nu se simţea mai

izolat decît în Bretania sau la Paris. Izolarea îl înconjura totdeauna şi peste tot, ori de cîte ori căuta regiuni spirituale nedesţelenite sau surse de energie primitive, pe care le putea descoperi doar în sine însuşi. Dezgustul faţă de civilizaţie şi nostalgia unui nou început au fost însă tocmai elementele care îl făceau executorul unei voinţe de înnoire acţionînd în acea perioadă doar subteran şi-l uneau cu o elită spirituală. Chiar dacă publicul nu l-a înţeles încă, iar cunoscătorii de artă se arătau rezervaţi, influenţa sa asupra unui cerc de artişti şi intelectuali a fost totuşi foarte mare. Refugierea în primitivism, exprimarea oportună a acelei «insatisfacţii în cultură» ce se simţea pretutindeni şi a zdruncinării speranţelor optimiste în progres – în 1895 a fost posibilă publicarea unei cărţi ca *L'alimentul ştiinţei* de Ferdinand Brunetiere – nu numai că nu speria, ci mai şi fascina şi făcea şcoală. La Pont-Aven, opt pictori i s-au alăturat lui Gauguin, supunîndu-se conducerii sale. Tînărul Serusier absorbea învăţătura lui ca sugativa cerneala, inspirînd astfel grupul de artişti «Nabis», căruia îi aparţineau printre alţii Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Maurice Denis şi sculptorul Aristide Maillol. Criticii de artă Daniel de Monfreid, Gustave Geffroy şi Octave Mirbeau l-au susţinut pe Gauguin, poetul Mallarmé i-a recunoscut valoarea şi l-a simţit apropiat. În acea vreme cercurile de avangardă ale picturii şi literaturii s-au întîlnit în «simbolism», care urmărea să transpună de o manieră net antinaturalistă ideile abstracte în limbajul formelor vii.

Pictorii academici îi oferiseră publicului cultivat, însă plat, ceea ce acesta îşi dorea. Impresioniştii au luat-o cu treizeci, patruzeci de ani înaintea dorinţelor publicului. Începînd cu Cézanne, cu van Gogh, cu Gauguin dorinţa publicului a încetat să mai joace vreun rol. Arta, care începuse să-şi croiască drum, refuza să ofere spectacole colorate unui public de artă răsfăţat. Cu o seriozitate care la Cézanne ajunsese un fel de «luciditate sfîntă», iar la Vincent chiar

pînă la ardoare, arta tindea spre un adevăr pe care îl căuta, după sensul privirii artistului, în obiectivitatea spiritului cercetător şi constructiv, sau în subiectivismul trăirii nemijlocite. Cézanne lucra mînat de un scop şi se străduia să-l «realizeze,» însă nici o laudă nu putea să-i dovedească reuşita eforturilor sale, ci numai lucrul însuşi. Gauguin şi van Gogh lucrau ca să găsească o formă de exprimare trăirilor lor: ei au creat în fond, pentru ei înşişi şi s-au dăruit pe ei înşişi – crezul lor personal.

Cui trebuia să-i placă aceasta, dacă mai trebuia să-i placă cuiva? Artiştii, constrînşi să trăiască într-o ţară a nimănui – după cuvintele lui Vincent «singuri, săraci, trataţi drept alienaţi şi devenind cu adevărat alienaţi în urma acestui tratament», – au pornit pe un drum care îi îndepărta tot mai mult de societatea burgheză din vremea lor. Chiar şi arta pornise nepăsătoare faţă de dorinţele publicului, pe calea ei proprie: a început să devină conştientă de independenţa ei şi nu mai dorea altceva decît să se reveleze în toată puritatea ei. Artistul căuta şi găsea în artă un spaţiu dincolo de societate, în care putea să fie şi să rămînă el însuşi. Şi chiar dacă rămînea, ca persoană particulară, legat de societatea timpului său, «creatorul» din el tindea spre o independenţă, care îi interzicea orice cochetare cu publicul.

«L'art pour l'art» a fost idealul artiştilor acestei epoci, iar Vincent van Gogh îi scria fratelui său: «Arta pentru artişti, iată abia adevărata revoluţie a artei». Această năzuinţă, transformată mai tîrziu de epigoni într-un manierism estetizant, izvora dintr-un dor de libertate, menit să-l salveze pe artist din servila funcţie de pictor de curte al burgheziei, de furnizor al unor produse amabile. Arta deveni conştientă nu numai de esenţa naturii ei, ci şi de forţa sălăşluind într-însa. Cînd Gauguin îşi aştepta succesul, trăgînd cu ochiul la public, o făcea mai ales pentru că simţul forţei artistice care la el s-a trezit la conştiinţă totală, dorea o confirmare. Eroarea sa consta în aceea că aştepta această confirmare de la un grup de

oameni, care nu era receptiv la mesajul său.

O expoziţie de tablouri nu este locul unde se primesc mărturisiri sau se ascultă mesaje. Aici hotărîtoare este calitatea picturală, apreciată de cunoscători după gradul stăpînirii meşteşugului, rafinamentului artistic, desăvîrşirii artistice. Aici «erorile, care mai tîrziu se vor demonstra a fi caracteristicile unei arte noi» sînt considerate semne ale lipsei de talent, iar un artist care vrea să se «adreseze» unui public de artă cultivat, obsedat de «frumuseţe», ţinînd la bunele maniere, n-are voie să se bîlbîie ca un elev sau să gîngăvească ca un beţiv.

În capodoperele lui Cézanne, ale lui van Gogh sau Gauguin, privirea admirativă a posterităţii refuză să descopere imperfecţiunile care contemporanilor acestor artişti li s-au părut atît de neplăcute. Căutarea dibuitoare, stîngace, este însă un element al artei lui Cézanne, tot aşa cum şi violenta intensificare a expresivităţii constituie un element al artei lui van Gogh.

Jules Renard, care îl înţelegea atît de minunat pe «dulgherul culorii», nota în jurnalul său: «Paul Cézanne, barbar», iar artistul îşi zicea el însuşi «primitivul unei căi noi». O forţă primară, aparent barbară, caracteriza, în pofida rafinamentului, arta lui Gauguin, însă van Gogh considera că arta sa, comparată cu a lui Gauguin, este «extrem de vulgară». «Am totdeauna pornirile brutale ale unei bestii», îi scria fratelui în lunile în care a trăit împreună cu Gauguin.

Primul critic de artă care l-a lăudat pe van Gogh încă în timpul vieţii acestuia, a fost Albertaurier. Articolul pe care l-a scris despre el, a fost primul dintr-o serie de articole pe care a vrut să le dedice «izolaţilor». «Ceea ce distinge opera lui van Gogh», scria el, «este excesul, excesul de forţă, de nervozitate şi de putere de exprimare». L-a numit pe van Gogh «un artist dur, cinstit, cu mîinile grosolane şi nervii unei femei nervoase». A mai văzut însă şi încotro tindea arta lui: în nici un caz spre Salon. Era o artă nouă, destinată unei societăţi noi. «A vrut să inventeze o pictură», scrie Aurier, «care să

fie foarte simplă, de-a dreptul copilărească şi prin asta capabilă să emoţioneze oamenii simpli şi să fie înţeleasă chiar şi de cei mai naivi».

Aici revoluţia artistică a trecut în domeniul socialului: Artistul s-a adresat, peste capetele cunoscătorilor documentaţi, unei comunităţi de oameni mai simpli, care au şi devenit primii săi adepţi. Erau figuri atît de ciudat bizare ca vameşul Chocquet, care şi-a aranjat în mica sa locuinţă un muzeu particular, ca nepriceputul muzician Cabaner, căruia bătrînul Cézanne i-a dăruit un tablou pentru că descoperise în el «nişte părţi bine reuşite», ca acel ciudat doctor Gachet, care suporta în casă, alături de cîini, pisici, broaşte ţestoase şi de o capră, chiar şi un exemplar uman atît de neobişnuit ca Vincent van Gogh, sau ca binevoitorul negustor de vopsele Tanguy, care cu mărginită sa pricepere în domeniul artei şi cu şi mai limitate mijloace materiale, a reuşit să devină un mare Mecena al artei.

IV. AMATORI, IUBITORI DE ARTĂ ŞI PROFEŢI

În ciuda unui salariu rezonabil de funcţionar, Victor Chocquet trăia, împreună cu soţia şi copilul, în mizerie neagră şi tremura în timpul iernii în paltonaşul său ponosit, pentru că nu putea să reziste tentaţiei emanate de lucrurile frumoase. Patima sa de colecţionar izvora dintr-o iubire pură pentru opera de artă şi nu cunoştea încă febra colecţionării de valori. El dăruia tablouri aflate în proprietatea sa, le schimba pentru altele, însă nu le vindea niciodată. Pe Alexandre Dumas, care i-a oferit preţuri mari, l-a dat pe uşă afară. Chocquet a fost mai mult decît un colecţionar de artă: a fost un apostol al artei. Îl puteai întîlni la toate expoziţiile şi licitaţiile impresioniştilor, unde se apropia cu un curaj leonin de vizitatorii care cîrteau, rîdeau şi ocărau, pentru a-i convinge de eroarea lor. Nu putea să urmărească prea multă vreme o discuţie despre artă fără ca să nu intervină cu: «Dar Cézanne?» Îl cunoscuse pe pictor prin intermediul lui Renoir, care a gîndit foarte bine: dacă exista la Paris un om în stare să înţeleagă opera lui Cézanne, acesta putea fi doar Chocquet. Cézanne îl vizita pe vameş în micuţa sa locuinţă, plină pînă la refuz de obiecte de artă de tot felul, admira tablourile care se înghesuiau pe pereţi, îngenunchia împreună cu el pe podea ca să privească colecţia de desene şi acuarele; în cele din urmă cei doi bărbaţi şedeau faţă în faţă profund răscoliţi şi plîngeau. Un geniu creator întîlnise un geniu receptiv şi astfel s-a legat o prietenie pe viaţă, însă chiar înainte de aceasta, domnul Chocquet îndeplinise de dragul artei lui Cézanne, primul său «act de contrabandă»: a introdus prin contrabandă un tablou al lui Cézanne în propria sa casă. Această istorioară este povestită foarte felurit, însă de nimeni mai amuzant decît de Vollard: «Renoir i-a povestit domnului Chocquet ceva despre Cézanne şi l-a determinat să cumpere o schiţă a tabloului *Baigneuses.* Cu aceasta însă domnul Chocquet nu rezolvase încă problema cea mai delicată: introducerea micului

tablou în casă. Căci colecţionarul nu se temea de nimic mai mult ca de dezaprobarea soţiei sale. Din această pricină conveni cu Renoir ca acesta să-i aducă tabloul de parcă ar fi vrut să i-l arate. La plecare, urma să-l uite acolo, pentru ca doamna Chocquet să aibă timp să se obişnuiască cu el. Zis şi făcut. Renoir veni cu tabloul. „Tiii, ce ciudat!”, strigă domnul Chocquet destul de tare, încît să-l poată auzi şi soţia sa. „Marie, ia vino şi te uită la această pictură pe care mi-a adus-o Renoir ca să mi-o arate.” Doamna Chocquet rosti cîteva cuvinte de laudă, iar Renoir uită tabloul la plecare.»

Să-l lăsăm pe Vollard să povestească mai departe, cum a introdus Chocquet un alt Cézanne, o schiţă cu nişte mere, în casa unui alt colecţionar. Era o cunoştinţă comună, care colecţiona impresionişti, dar care îl considera pe Cézanne un cîrpaci.

«Nu vă cer să agăţaţi tabloul pe perete», i-a spus Chocquet timid, după ce îşi înmînase darul. «Sigur că nu», răspunse domnul B. «N-ar fi deloc o pildă potrivită pentru fiica mea, care tocmai învaţă să deseneze!»

«Însă», a adăugat Chocquet stăruitor, «mi-aţi face o plăcere nespus de mare, dacă v-aţi uita din cînd în cînd la aceste mere. Ar fi suficient să puneţi micul tablou în sertarul de colo.»

Domnul B., pe care această amabilitate nu-l costa nimic, acceptă şi Chocquet se duse în fugă, radios, la Renoir pentru a-l informa despre acest succes. Chocquet şi-a permis al treilea act de contrabandă, mulţi ani mai tîrziu, cînd aproape pierduse plăcerea de a colecţiona, fără să fi renunţat însă la prietenia sa cu Cézanne. Organizatorii Expoziţiei mondiale din anul 1889 i s-au adresat cu rugămintea de a le împrumuta o mobilă preţioasă din colecţia sa. Chocquet a pus condiţia ca, în acelaşi timp, să fie expus şi un Cézanne din colecţia sa. Şi, într-adevăr, tabloul a fost expus, însă într-un colţ atît de întunecos, încît abia putea fi văzut.

Patima cu care Victor Chocquet a susţinut arta lui Cézanne nu mai are nimic comun cu «pasiunea de colecţionar.» Oare de cînd

dăruieşte un colecţionar tablouri ca să cîştige amatori simpatizanţi pentru un artist? După cum nici capacitatea de a-i urma pe artiştii din vremea sa în domeniile desţelenite de ei, nu mai poate fi explicată doar prin talentul său receptiv de-a dreptul genial. Talentul receptiv este un fenomen pe care trebuie să-l deducem dintr-un «instinct al artei» şi pe care-l putem analiza la fel de puţin ca şi talentul imagistic înnăscut al unui artist creator. Dar dacă putem afirma despre arta lui Cézanne că ea, ca act de voinţă conştient şi ca efort spiritual, a părăsit căile instinctului, trecînd dincolo de domeniul talentului, trebuie totodată să-i acordăm şi admiratorului său, Chocquet, o intensitate similară a trăirii artistice, care să depăşească cu mult simplul fler. Acelaşi om care scormonea în dughenele cu vechituri căutînd valori antice şi colecţiona Delacroix, a fost şi unul dintre primii admiratori ai impresioniştilor. În acelaşi timp el s-a arătat receptiv faţă de o artă, faţă de care toţi ceilalţi admiratori ai impresionismului au rămas încă decenii la rînd neînţelegători.

Un instinct de o asemenea plasticitate nici nu există; simplei receptivităţi faţă de valorile artistice trebuia să i se adauge o sinceră înţelegere a eforturilor artistice pentru ca receptivitatea pasivă să devină co-trăire activă, să se apropie chiar de co-creaţie, de *activitatea artistica indirectă* – pentru a folosi cuvintele lui Vincent van Gogh. Tipul pasionatului de artă reprezentat de Victor Chocquet se înrudea cu tipul de artist modern creat de această epocă. Amatorul de artă nu mai era acel vizitator al galeriilor care, dintr-un jilţ comod, contempla epicurian tablourile de pe perete; pe el arta l-a mişcat şi l-a silit să se pună în slujba ei. Astfel, el mai împărtăşea şi soarta pictorilor pe care-i apăra: de dragul artei accepta lipsurile materiale şi ironia celor din jurul său. De altfel era numit «Chocquet nebunul.»

În scrisorile sale către fratele lui Theo, Vincent van Gogh a subliniat în repetate rînduri, că realizările artistice personale şi le

consideră doar ca o contribuţie la «adevărata şi marea renaştere a artei», pe care poţi s-o slujeşti pe diferite căi: ca artist sau ca negustor. Din această pricină s-a şi declarat mereu dispus să renunţe la pictură şi să colaboreze cu fratele său ca negustor de tablouri.

Şi n-ar fi considerat acest pas drept dezertare, deoarece se poate face artă şi de pe o asemenea poziţie. «Cu cît devii mai inevitabil negustor, cu atît devii mai artist», îi scria fratelui său.

Prin mijlocirea unchiului său, Vincent, care făcuse un înfloritor comerţ de tablouri la Haga, devenind mai tîrziu co-proprietar al magazinului de tablouri şi obiecte de artă «Goupil» de la Paris, a fost instruit în profesiunea de negustor de tablouri la diferite firme ale acestei întreprinderi internaţionale.

De la vîrsta de 16 ani a lucrat în magazinul din Haga, pentru a trece cîţiva ani mai tîrziu la filiala londoneză. De la Londra a fost transferat la Paris, de la Paris retransferat apoi la Londra, apoi trecut iarăşi în cadrul magazinului principal de la Paris, unde însă n-a rămas prea multă vreme. Nici pe el nu-l satisfăcea munca, nici superiorii săi nu erau mulţumiţi cu realizările sale. Însă, indiferent din ce motive a intervenit concedierea sa, ea a pus capăt carierei sale de negustor de tablouri.

S-a simţit totuşi toată viaţa atras de această profesiune. În timpul anilor de ucenicie la firma «Goupil» învăţase să urască comerţul de tablouri, această «hoţie organizată» cum o numea el. «Tu însă», îi scria fratelui său, «eşti cu totul altceva decît un simplu comerciant cu tablouri de Corot... Tu nu faci parte dintre negustorii de oameni... pentru că tu procedezi într-adevăr omeneşte.» Cu profesiunea umană de negustor care să-i susţină pe artiştii în viaţă, ar fi fost de acord şi ar fi exercitat-o cu plăcere chiar şi el. Începuse însă la Paris să caute posibilităţi de a-şi vinde tablourile. În mod manifest nu voia să se dea pe mîna micilor negustori de tablouri, care ar fi fost dispuşi să se ocupe de lucrările sale. Îşi expunea tablourile la

«Tambourin», o cîrciumă aparţinînd unei italience La Segatori. În tinereţea ei fusese un model cunoscut, mai era încă şi acum o apariţie impunătoare şi o vreme se spunea despre ea că ar fi iubita lui Vincent. Cînd iubirea sau prietenia s-a destrămat, pictorul şi-a luat tablourile într-o roabă şi a început să-şi caute noi posibilităţi de expoziţie. Le-a descoperit în «La Fourche», o imensă hală cu oberlihturi, slujind drept restaurant de categoria a treia. Clienţii vedeau nu fără groază apărînd pe pereţi sălbatice tablouri, care lor li se păreau îndeajuns de diletante, tablouri ale lui van Gogh şi ale prietenilor săi Anquetin, Koning şi Emile Bernard. Cînd Vincent începuse să picteze la Arles, italianul Volpini, proprietarul unui pavilion la Expoziţia mondială, s-a mulţumit în locul unor oglinzi veneţiene nesosite la timp, cu tablourile unor tineri cărora li se trîntise uşa expoziţiei mondiale în nas. Schuffenecker, prietenul lui Gauguin, găsise această soluţie isteaţă, şi Vincent n-ar fi avut nimic împotrivă să participe la această expoziţie, dacă n-ar fi protestat fratele lui, Theo, mai timid şi mai gingaş decît fratele său, căci se împotrivea unui asemenea drum pe scara din dos.

Scrisorile pe care Vincent le scria fratelui său de la Arles aveau adeseori un ton conspirativ. Nu visa numai la o colonie de artişti, mai plănuia şi un fel de cooperativă de artişti, discutînd acest proiect cu un uimitor simţ al realităţii: «Poate că ar fi mai uşor să se unească cîţiva negustori şi colecţionari pentru a cumpăra nişte tablouri impresioniste, decît să se găsească artişti dispuşi să accepte o împărţire egală a preţurilor obţinute pe tablourile vîndute. Cu toate acestea, artiştii n-ar putea să facă nimic mai bun, decît să se unească, să predea tablourile cooperativei şi să împartă preţul de vînzare măcar astfel încît societatea să garanteze membrilor ei posibilitatea de existenţă şi de muncă». Desigur, acest consorţiu de artişti nu ar fi putut să se impună decît dacă ar fi participat la el şi artişti consacraţi. Tocmai aici însă şi dificultatea: ce avantaj ar fi putut să aibă Degas, Monet, Renoir, Sisley şi Pissarro, dacă

împărţeau cîştigurile cu nişte pictori care mai luptau încă să obţină consacrarea, ca de pildă Seurat, sau mai erau încă necunoscuţi marelui public, ca Gauguin şi el însuşi? Răspunsul părea îndeajuns de simplu: experţii trebuiau să elaboreze un sistem de repartiţie, care să-i acorde fiecărui membru al cooperativei anumite puncte pe care le putea pretinde în baza prestigiului său şi a preţului pe piaţă al tablourilor sale. Vincent a încercat să-şi cîştige pictorii prieteni pentru acest plan şi să ajungă la o colaborare – chiar şi în sens comercial – mai ales cu Gauguin.

Cunoştea spiritul de echitate al fratelui său şi îl respecta. Ştia că nu era felul lui Theo să facă afaceri în spatele firmei sale, şi a nădăjduit o vreme că firma va putea fi cîştigată pentru planurile sale şi ale lui Theo. Bineînţeles că ar fi preferat ca fratele său să părăsească firma. Theo se epuiza în slujba firmei sale şi-şi risipise forţele cele mai bune în activităţi administrative, care nu-i ofereau nici o satisfacţie. El continua să poarte lanţurile pe care Vincent le scuturase, şi le purta cu atîta răbdare pentru a putea să-l susţină financiar pe Vincent şi să nu-i pericliteze producţia artistică. Pictorul a apreciat foarte corect situaţia fără nici o perspectivă în care se afla tînăra artă. Mîntuirea nu putea veni din partea unor mici negustori ca Portier sau a unui negustor de vopsele ca Moş Tanguy, iar marile galerii, pe care el le numea «magazinele bulevardiere», nu-şi permiteau nici un experiment. Goupil era exemplul cel mai limpede pentru aceasta. Marfa căutată, pe care se întemeia comerţul de tablouri, consta încă din produsele profesorilor academişti, negoţul cu impresionişti ca Pissarro şi Monet era încă neînsemnat în comparaţie cu acela, iar pentru plăcerea de a experimenta a unor comercianţi care se temeau de orice risc, reprezenta o atitudine superioară; cel mai înalt dintre sentimente. Theo van Gogh, ca şef de filială la Boussod, Valadon & Co. – ginerii lui Goupil şi urmaşii săi de drept – trebuise să-şi folosească întreaga sa forţă de convingere pentru a-şi îndemna şefii

la acest pas.

Un client care păşea în micuţa galerie, nu era confruntat de la început cu asemenea îndrăzneli, care ar fi putut să-l alunge. Boussod, Valadon & Co. era o întreprindere sobră şi ţinea la «bunul său gust». Aici erau expuse pe pereţi tablouri pe care un burghez onorabil putea să şi le atîrne fără grije în salon, produse chibzuite, pictate după toate regulile artei în atelierele marilor zilei ca Bougereau şi Meissonier. Abia cînd cineva urca o treaptă mai sus, învăţa ce însemna firma Boussod, Valadon & Co., despre care Gauguin scrisese mult prea devreme, jubilînd, că va deveni «centrul impresionismului» – identificînd încă impresionismul cu arta modernă şi considerînd propriile sale încercări ca făcînd parte din impresionism. Theo van Gogh învăţase meseria la filialele din Bruxelles şi Haga şi lucra de ani de zile la Paris. Aici obţinuse succese importante pentru firmă. Cînd Monet a rupt relaţiile cu Durand-Ruel, reuşise chiar să-l lege pe artist prin contract de firma sa. Desigur că nu priceperea pentru artă i-a lipsit ca să devină un mare negustor de tablouri, ci calităţile de bun vînzător. După cum îl descrie Gustave Kahn, arăta «palid, blond şi atît de melancolic, încît aveai întotdeauna impresia că îţi întinde tablourile sale ca un cerşetor castronul de lemn.» De fapt nu era chiar blond, ci roşcat ca şi fratele său, şi acesta ne-o confirmă un pictor german care se afla la Paris şi a vizitat galeria. «Un funcţionar tînăr şi amabil, cu părul roşu, care nu arăta deloc a francez, ne-a salutat bucuros ca pe nişte vechi cunoştinţe. Se vedea că tablourile nu stîrneau prea mult interes, deoarece galeria era de cele mai multe ori goală. Ne învîrteam nestingheriţi şi contemplam tablourile, în timp ce tînărul stătea retras într-un colţ, zîmbind în gol şi creînd o impresie amuzată. Cîteva zile mai tîrziu a deschis vorba şi ne-a spus că şi-a dat seama că ne interesează arta modernă. Ne-a povestit că are un frate pictor, care trăieşte la ţară şi ne-a întrebat dacă ar putea să ne arate unele din tablourile sale.» Cînd clienţii aprobau întrebarea,

Theo scotea cîteva tablouri ale fratelui său dintr-o încăpere învecinată. Căci nu i se îngăduise niciodată să agaţe de perete asemenea «monstruozităţi». Pictorul german povesteşte în continuare, cum acest «funcţionar amabil» a adus cîteva tablouri neînrămate, de format mai mic. «Stătea modest deoparte şi observa efectul tablourilor asupra noastră. Ne aflam încă sub impresia vrăjii lui Monet şi am rămas oarecum perplecşi. Era cu totul altceva: natura văzută prin prisma unei voinţe puternice, decorativ, contururile trase uneori cu culoare albastră ca în vechile xilogravuri japoneze. Domnul m-a întrebat ce părere am. Am lăudat culorile frumoase şi pure, dar le-am socotit puţin prea stilizate pentru gustul meu. Domnul amabil ne-a mulţumit şi a dus tablourile înapoi.»

Cunoscătorul de artă care era în realitate Theo se arăta abia în conversaţiile cu prietenii. Din pricina timidităţii sale trebuie că făcea o impresie nesigură şi neajutorată asupra străinilor. În orice caz nu era personalitatea care să fi putut insufla încredere unui public de artă şovăitor. Dacă ar fi început să lucreze independent, ar fi devenit, cum spunea Vincent, «primul negustor-apostol.» Astfel, s-a străduit în zadar să obţină sprijinul unchilor din Haga pentru realizarea planurilor sale, căci aceştia s-ar fi lăsat mai uşor convinşi că Vincent e chemat să devină pictor, decît că Theo ar putea să desfăşoare vreodată un negoţ propriu. Puţina moştenire care i-a revenit în vara anului 1888, nu putea să-i asigure existenţa. O parte a banilor a pus-o deoparte pentru a-şi putea sprijini mai bine fratele, iar cealaltă a folosit-o pentru a încheia un contract cu Gauguin, căruia îi plătea 150 franci lunar. Totuşi n-a putut să-i ferească nici pe Vincent, nici pe Gauguin de ruină. Theo van Gogh s-a prăbuşit sufleteşte o jumătate de an după moartea fratelui său.

Pentru Vincent, Theo van Gogh a fost mai mult decît un frate, iar marelui pictor i-a fost mai mult decît doar un Mecena. Între cei doi oameni, atît de strîns înrudiţi şi totuşi atît de fundamental deosebiţi, s-a constituit o comunitate care nu mai admitea să-l desparţi pe

«creator» de cel care îl înţelegea şi-l ajuta. Vincent ţinea în mînă paleta şi pensula, Theo a fost însă acela care îl ţinea pe el, ajutîndu-l să creeze. Devotamentul său nemărginit şi încrederea sa reprezentau energii sufleteşti, care au participat la înfăptuirea operei lui Vincent.

Nimeni n-a ştiut aceasta mai bine decît însuşi Vincent. «Află deci», îi scria fratelui, «că Tu îndeplineşti aceeaşi operă ca şi pictorii cărora Tu le dai bani şi ale căror tablouri Tu le vinzi, creîndu-le astfel posibilitatea să producă altele noi. Dacă un pictor îşi perverteşte caracterul printr-o muncă dură, pictura făcîndu-l inutilizabil pentru multe, pentru viaţa de familie etc., dacă el ajunge din această pricină să picteze nu numai cu culori, ci şi cu dezgust şi cu renunţare de sine – atunci munca Ta este plătită la fel de prost şi Te costă şi pe tine, ca şi pe pictor, abandonarea personalităţii Tale... Toate acestea doar pentru a-ţi spune că, dacă Tu faci *indirect* pictură, eşti mai productiv decît mine de pildă.» Încă şi în ultima sa scrisoare, scurt timp înainte de a se sinucide, chinuit şi tulburat de apropierea nebuniei, încerca să-l convingă pe frate că el participă «ca intermediar» la naşterea unor tablouri care şi-au păstrat echilibrul pînă şi în prăbuşire.

«Da, dacă Theo van Gogh n-ar fi murit...» îi scrie Gauguin prietenului său de Monfreid în anul 1892. În scrisorile sale se plîngea mereu de negustorii care nu mai dădeau nici un semn de viaţă. Singurul dintre ei care vînduse ceva, a fost «moş Tanguy», însă era vorba de un tablou, pe care Gauguin i-l încredinţase cu indicaţia de a nu-l vinde în nici un caz. Ceilalţi negustori erau şi mai neputincioşi. Nici o veste de la Fortier, nici o veste de la Joyant «care mai mult zice, decît face.»

Acest Maurice Joyant trecuse în locul lui Theo van Gogh. Domnul Boussod îi dăduse următoarele directive la angajarea sa: «Fostul şef al filialei noastre, un individ total ţicnit ca şi fratele său,

pictorul, a îngrămădit lucruri respingătoare ale unor pictori moderni, discreditîndu-ne firma. Veţi găsi printre ele cîteva opere ale unui peisagist, un anume Claude Monet, care a început să poată fi vîndut în America. Restul sînt nişte monstruozităţi, vedeţi ce faceţi cu ele şi lăsaţi-ne în pace cu asemenea tablouri, că altfel va trebui să închidem prăvălia». Monstruozităţile pe care domnul Boussod ar fi vrut să le elimine din prăvălia sa, erau tablouri de Degas, Pissarro, Daumier, Jongkind, Redon şi Toulouse-Lautrec.

Într-una din zile, Joyant a restituit tot ce firma preluase în comision de la Gauguin prietenului acestuia, lui Monfreid. La fel procedă şi Portier.

El a mai precizat: «Tablourile pe care vi le restitui, le-am tot oferit clienţilor mei, dar în zadar. E cu totul lipsit de sens că le mai păstrez aici».

Nu e de mirare că negustorii îl aduceau pe Gauguin la disperare. Planul conceput de Gauguin pentru a ieşi din impas pare însă cu mult mai diletant decît proiectul lui Vincent de a crea o cooperativă de artişti. Poate oare să fie luată în serios ideea unei loterii de tablouri, pe care i-a comunicat-o prietenului său? Monfreid urma să caute «cincisprezece persoane, care înţeleg pictura mea sau vor să cîştige de pe urma ei.» Aceşti amatori urmau să adune anual o sumă de 2.400 franci şi să obţină astfel dreptul de a trage la sorţi unul din cele cincisprezece tablouri pe care Gauguin voia să le pună la dispoziţie în acest scop. În această perioadă de interregnum artistic, un amator de artă se putea întîlni cu arta de avangardă doar datorită unei întîmplări, dacă încă o plimbare prin încă ruralul Montmartre îi purta paşii prin faţa vopselăriei lui Julien Tanguy de pe Rue Clauzei, în vitrină, alături de pensule, vase de culori şi ustensile de pictură se mai aflau şi cîteva tablouri, iar un afiş preciza: «Colecţie mai mare în interiorul magazinului.» Cel care se lăsa ademenit de acest afiş şi intra în prăvălie, avea fericirea să întîlnească pe unul din cei mai ciudaţi oameni despre care vorbeşte

istoria artei.

Cum arăta, ne povestesc portretele lui Vincent, dintre care unul se află astăzi în Muzeul Rodin, în faţa unui perete împodobit cu xilogravuri japoneze, care-i indică imediat calitatea de vînzător de tablouri, şade acest bărbat mic, masiv, cu picioarele crăcănate. Faţa bărboasă sub o pălărie cu borurile largi ne indică un «mucalit», cum îl numea Vincent în scrisorile sale, cu o gură expresivă şi senzuală, cu nasul scurt ca o pătlăgică şi cu ochii foarte albaştri şi vioi. Fruntea este ascunsă cu totul sub pălărie, însă un alt portret, expus acum la Copenhaga, ne demonstrează că era foarte înaltă şi frumos bombată.

Tot ceea ce ştim despre acest om, citim în scrisorile lui Vincent van Gogh, în cărţile presărate cu anecdote ale lui Vollard şi într-un articol al lui Emile Bernard. Din toate aceste mărturii putem conchide cu certitudine doar că Julien Tanguy, pe care fiecare îl numeşte «Moş Tanguy» era un original, un om ciudat, profund cumsecade şi simplu, pe care nu puteai să nu-l iubeşti. Vollard ni-l schiţează într-un tablou, care pare să fie mai degrabă o caricatură: atît de mult îi subliniază mărginirea spirituală şi moralitatea mic burgheză. Născut în anul 1825, şi-a trăit primii ani de viaţă ca tencuitor în ghips şi funcţionar la căile ferate, pînă ce a învăţat de la un vopselar, pe nume Edouard, meşteşugul amestecării vopselelor şi şi-a deschis el însuşi o mică vopselărie în apropiere de Rue Lepic. Era gata să cadă victimă tulburărilor politice din vremea Comunei: intervenţia unor clienţi influenţi a împiedicat în ultima clipă executarea sa. Va fi simpatizat într-adevăr cu răscoala sau a căzut din pură întîmplare în mîinile poliţiei de ordine, nu se ştie: cert e că de atunci se considera revoluţionar şi trăia din amintirea prizonieratului în Cîmp de Satory şi a procesului din faţa Curţii Marţiale, care era cît pe ce să-l coste capul. Vollard, care îl considera un om profund cinstit şi paşnic, nu putea să creadă în convingerile sale revoluţionare.

Mai tîrziu, cînd în prăvălioara sa se întîlneau artişti şi critici de artă şi se porneau pe dezbateri furtunoase, asista şi el alături de ei şi aveai impresia că nu înţelege nici un cuvînt din toată discuţia. Putea însă să se entuziasmeze pentru artă şi iubea artiştii. Imensa lui bunătate îl făcea să le acorde credit şi să accepte de la ei tablouri în loc de plată, ceea ce îl făcea nu numai să aibă veşnic dificultăţi, ci şi mari lupte cu soţia sa. Madame Tanguy, pe care Vincent o numea «Xantipa» sau «şarpe veninos» şi despre care afirma că are un creier de piatră sau cremene şi că e mai periculoasă decît omul muşcat de un cîine turbat, îi făcea soţului ei o viaţă infernală, din care pricină Vincent îl şi compară cu «primii creştini, cu martirii şi cu sclavii», în mod deosebit îl duşmănea pe Vincent van Gogh, care risipise mult prea multă culoare pe tablourile sale imposibil de vîndut. Se pare că portretul, pe care acesta i l-a pictat, n-a reuşit s-o facă destul de plăcută; a fost îndepărtat cu grabă din casă, poate vîndut, poate ars, în orice caz a dispărut. Propriul său portret, pictat de mîna lui van Gogh, Tanguy l-a păstrat pînă la moartea sa. Pe clienţii care insistau să-l cumpere, îi speria cu preţul enorm de 500 franci.

Pissarro, care în perioadele sale cele mai grele avusese ocazia să se convingă de bunătatea acestui om simplu, se străduia necontenit să-i găsească clienţi noi. Aşa cum le-a făcut cunoştinţă mai tîrziu lui Seurat şi Signac cu Tanguy, îl introdusese şi pe Cézanne în micuţa şi întunecoasa prăvălioară de pe Montmartre. Între vopselarul modest şi artistul greu abordabil s-a dezvoltat curînd un raport de încredere. Cînd Cézanne nu se afla la Paris, Tanguy căra cu roaba tablourile pregătite pentru «Salon» şi le lua apoi de acolo de îndată ce erau respinse – ceea ce se întîmpla cu o teribilă regularitate. Avea de asemenea în păstrare şi cheile atelierului lui Cézanne, şi cum ne vine greu să credem istorioara crunt-amuzantă pe care Vollard o povesteşte în acest context, să-l lăsăm să ne-o istorisească chiar el.

«Deoarece nu devenise încă o modă să se plătească mulţi sau măcar ceva bani pe asemenea monstruozităţi, se întîmpla doar

rareori ca cineva să găsească drumul spre Rue Clauzei. Dacă totuşi apărea vreodată un iubitor al lui Cézanne, Tanguy îl conducea în atelierul pictorului, ale cărui chei le avea, iar acolo respectivul putea să aleagă din stivele de tablouri, la preţul fix de 40 de franci pentru cele mici şi 100 franci pentru cele mari. Moş Tanguy apărea înarmat cu o foarfecă şi oferea mici „motive”, în timp ce cîte un iubitor de artă mai sărac îi întindea cîte un Louis, pentru a putea lua acasă trei mere de Cézanne.»

Vollard recunoaşte el însuşi că pe vremea sa, adică atunci cînd a văzut el primele tablouri de Cézanne la Tanguy şi acestea i-au dat, după cum spune el, un «pumn în stomac», situaţia era deja cu totul alta, «Nu fiindcă iubitorii de artă ar fi devenit mai prevăzători, însă Cézanne luase cheia atelierului din nou la el, iar Moş Tanguy, pe care Emile Bernard îi lămurise în privinţa anumitor deosebiri ierarhice, păstra cele cîteva tablouri de Cézanne, care îi mai rămăseseră, ca pe nişte comori de nepreţuit». El însuşi, Vollard, a fost cel care, după moartea lui Tanguy, le-a dobîndit pentru un total de 900 franci. La decontare, licitatorul l-a felicitat pentru acest act de curaj, care nu era deloc neînsemnat, întrucît nu avea decît 300 franci în buzunar şi în rest o poliţă pe termen lung. Pe vremea aceea nu era decît un mic începător: moartea lui Tanguy coincide cu începuturile lui Vollard.

Este foarte ispititor să istoriseşti povestea acelui vopselar foarte cumsecade, însă prost, care i-a sprijinit pe marii artişti ai timpului său, în timp ce cunoscătorii meşteşugului şi negustorii de breaslă le întorceau încă spatele. Este ca o răzbunare întîrziată faţă de «oamenii cultivaţi», pe care i-a ruşinat un «om simplu din popor». Totuşi, misterul «Tanguy» nu poate fi desluşit numai în felul acesta. Trebuie să răspundem la întrebarea: vopselarul i-a sprijinit din pură bunătate pe pictorii care întîmplător au fost marii artişti ai timpului său, sau mai avea în afară de dragostea pentru artişti şi o iubire pentru artă, care îl făcea receptiv pentru valori plastice?

Chiar şi Vollard trebuie să recunoască că Tanguy se interesa pătimaş de pictură. Îşi neglija prăvălioara pentru a-i vizita pe pictori în atelierele lor şi a-i urmări în timp ce lucrau. Şi chiar dacă, în bunătatea sa, se lăsa convins să-l ajute cu pînză şi vopsele pe fiecare nenorocit ajuns la ananghie, în selectarea artiştilor, ale căror tablouri le colecţiona, el demonstra totuşi o mînă uimitor de sigură. Primii pe care i-a promovat, fuseseră impresioniştii, iar cînd pentru tablourile lor au început să se plătească preţuri inaccesibile clientelei sale, nu i-a mai rămas din cercul acesta decît Cézanne, pentru care încă nu existau cumpărători. Şi iarăşi, tînăra şi foarte tînăra generaţie de artişti postimpresionişti a găsit şi ea un protector în el, destul de des, pe singurul protector în lumea comerţului de tablouri în care putea să aibă un sprijin. În colecţia sa se găseau opere ale lui Gauguin, van Gogh, Seurat şi Signac, şi aceasta nu putea fi un simplu joc al întîmplării.

«E cert faptul», scrie John Rewald, «că artiştii pe care îi promova şi pentru care nu existau încă cumpărători, erau tocmai aceia care au devenit mai tîrziu celebri. Poate că nici nu şi-a dat seama de mărimea geniului lor, lăsîndu-se mai degrabă înduioşat de onestitatea lor, dar trebuie să ţinem seama totuşi că şi pictorii proşti pot să fie oneşti». Tanguy n-a fost un estetician cultivat, în schimb însă un om al ochiului, care iubea culorile şi manifesta o repulsie de-a dreptul fizică pentru tot ce numea el «sosul maron». «Cel care avea îndrăzneala», povesteşte Vollard, «să ceară de la el un tub de negru, era privit chiorîş». Dimpotrivă, îi admira pe pictorii încă desconsideraţi de lumea din jur, care aveau curajul să folosească o culoare pură, puternică, luminoasă, întinsă cît mai gros –, în ei vedea pe artiştii moderni, pe ei îi numea cu adînc respect «Ces messieurs de l'École». Entuziasmul său la vederea acestor orgii de culoare poate să pară naiv, a însemnat însă probabil pentru artişti mai mult decît izbucnirea plină de temperament a unei bucurii pur infantile în faţa unor obiecte strălucitoare. Theo van Gogh nu lăsa

niciodată să-i scape prilejul de a-i comunica fratelui său ce spunea Moş Tanguy despre ultimele sale tablouri. «Poţi să-ţi imaginezi», scria el, «ce plin de entuziasm este în faţa unor tablouri atît de bogat colorate ca *Via roşie*. Ce n-aş da să-l pot auzi.»

În imaginea pe care lumea şi-a făcut-o despre Julien Tanguy, întîmplarea şi eroarea joacă un rol prea mare: din întîmplare a devenit vopselar, din întîmplare a colecţionat marea artă a timpului său, dintr-o eroare a fost bănuit că s-ar afla de partea răscoalei şi era cît pe ce să fie împuşcat. Excluzînd toate aceste coincidenţe, ne aflăm în faţa unei alte imagini: Tanguy a devenit vopselar pentru că avea un simţ al culorii puternic dezvoltat; a fost aproape condamnat la moarte, pentru că a fost implicat în răscoala Comunei; şi a iubit arta impresioniştilor şi neoimpresioniştilor pentru că a înţeles limbajul culorilor şi a ştiut să citească în tablouri spiritul înnoirii, căruia îi datora naşterea lor. Căci i-a iubit pe aceşti artişti, care-i «aruncau în obraz găleţi de culoare» publicului – după cum afirma Ruskin dojenitor despre impresionistul american James Whistler. Poate că i-ar fi iubit şi mai mult pe artiştii din generaţia următoare, pe cei numiţi fauvi, de pildă pe Derain şi Vlaminck, care foloseau culorile ca pe nişte «cartuşe de dinamită», întinzîndu-le pe pînză direct din tub. Acelaşi Vollard, care nu voia să creadă în convingerile revoluţionare ale lui Tanguy, istoriseşte în cartea sa despre Cézanne povestea unui cetăţean din Aix, care datorită convingerilor sale revoluţionare a găsit o «relaţie de stimă» faţă de opera lui Cézanne. Considera că tablourile sînt pictate într-un stil insuportabil, descoperea însă în ele «tendinţe anarhiste». Vollard povesteşte: «Propunerea mea de a cumpăra de la el tablourile lui Cézanne, a găsit-o extraordinară: ideea de a împînzi lumea cu asemenea tablouri *extremiste* îi aducea apă la moară bătrînului revoluţionar.» Aveam multe temeiuri să credem că Tanguy gîndea în mod asemănător.

Conceptele sale de morală n-au fost mic-burgheze, cum ar vrea

Vollard să ne facă să credem, ci, mai de grabă, ascetice. El considera pe fiecare om, care cheltuia mai mult de o jumătate de franc pe zi pentru necesităţile sale, drept un netrebnic şi cum ştia că mulţi dintre tinerii săi pictori nu dispuneau nici măcar de acest minimum de existenţă, îi lăsa cu plăcere să ia parte la prînzurile sale frugale. Cînd voia să pună într-o lumină potrivită valoarea unui tînăr artist, îl lăuda afirmînd că nu-şi pierde timpul prin cafenele şi nici nu se duce la curse. Nu-şi risipea banii pe boemi; promova tineri obsedaţi de artă, setoşi să muncească, meritînd să aduci o jertfă pentru ei. Fără îndoială că se lăsa condus de impresia personală, pe care o făceau asupra lui, era însă probabil în stare să descopere în «scriitura» acestor tablouri, trăsăturile onestităţii.

Succesul pictorilor pe care îi promovase în tinereţea lor, îl bucura, însă gîndul că printr-un asemenea succes ar putea să fie purtat cîndva spre culmi şi să cîştige mult, îi era cu totul străin. Dacă a visat cîndva la o mare «lovitură», l-a interesat doar posibilitatea de a-şi plăti datoriile şi de a putea să-şi ajute mai bine prietenii săi pictori. Fireşte că era mîndru de faptul că, pentru o anumită elită a artei, a devenit cu timpul o celebritate.

Victor Chocquet şi Signac şi-au cumpărat primele Cézanne-uri de la el, iar mai tîrziu, dacă cineva voia să afle ceva despre Cézanne, trebuia să se ostenească pînă la el.

După cum istoriseşte Bernard, micuţa şi întunecoasa prăvălioară a lui Tanguy era vizitată aşa cum vizitezi un muzeu. Se îmbulzeau acolo uneori tineri artişti, critici pe poziţii de avangardă şi chiar şi profesori, academicieni şi membrii ai «Institutului». Se ajungea la dezbateri înflăcărate, în care entuziasmul tineresc se ciocnea de scepticismul spiritelor conservatoare. Tablouri, în care unii vedeau opere de artă geniale, le apăreau celorlalţi drept cîrpăceli diletante şi cu un asemenea prilej se pare că i-a scăpat lui Gauguin exclamaţia: «Nimic nu seamănă mai mult cu o cîrpăceală decît o capodoperă!»

Moş Tanguy îi lăsa pe oameni să vorbească: asculta în tăcere şi nu

intervenea niciodată. Bernard ne relatează însă cu cîtă rîvnă şi iubire le prezenta vizitatorilor opera lui Cézanne. În timp ce desfăcea pachetul ambalat cu grije, zîmbea misterios, iar ochii săi străluceau de o emoţie reţinută. Folosind un scaun drept şevalet, prezenta un tablou după altul, contemplîndu-l el însuşi, cu emoţie mută. Apoi începea să povestească despre Cézanne, ce încet lucrează, cum nu e niciodată satisfăcut de opera sa, că şi la o vîrstă atît de înaintată mai studiază şi mai învaţă încă.

Puterea de convingere care emana de la acest om simplu şi care îl făcea să fie un apostol al artei este descrisă de un critic american, care i-a vizitat prăvălia în anul 1892: «Priveşte mai întîi, de o manieră ciudată, aproape cu gingăşia unei mame, tabloul şi se uită apoi la tine, pe deasupra ochelarilor, de parcă ar vrea să te roage să-i admiri copilaşii. Indiferent de vederile mele personale, nu m-am putut sustrage impresiei că o mişcare artistică, care poate să producă o asemenea dăruire, trebuie să aibă un sens mai profund decît simpla furie a unui curent la modă.»

După moartea lui Vincent, Theo van Gogh i s-a adresat lui Paul Durand-Ruel cu rugămintea de a expune în saloanele sale opera postumă a fratelui. Durand-Ruel a studiat tablourile, le-a declarat în chip rezervat drept «foarte interesante» şi a tot amînat hotărîrea definitivă, pentru ca în cele din urmă, prin unul dintre fiii săi, să-i scrie lui Theo o scrisoare amabilă de refuz. Ajunsese şi el aproape de şaizeci de ani, se bucura de roadele unei victorii cucerite destul de amar, şi prudenţa care îi lipsise toată viaţa, se prezentă acum, deghizată în înţelepciune bătrînească, de fapt însă expresie a oboselii şi a nevoii de siguranţă şi linişte. Nu-i era deloc pe plac că Pissarro, căruia îi organizase o expoziţie magnifică şi ale cărui tablouri se vindeau atît de frumos, a început să experimenteze din nou. Instinctul pentru artă nu l-a părăsit nici la bătrîneţe: a organizat o expoziţie Gauguin, însă scandalul stîrnit l-a umplut de teamă. Să pericliteze oare existenţa galeriei, pe care voia s-o lase

moştenire fiilor săi, şi asta din pricina experienţelor unor artişti tineri? Oare nu exista nimeni altcineva, care să-şi fi asumat, în locul lui, dificilul oficiu de mijlocitor între arta tînără şi public?

Nu era nimeni. Arta academică era încă foarte preţuită, iar cercurile progresiste ale publicului de artă abia ajunseseră acum la impresionism şi făceau, epuizaţi, o pauză, de parcă ar fi atins cea mai înaltă dintre culmi. Descoperirea că toată creaţia artistică pornise pe o cale care nu mai suporta nici o stagnare, îşi făcea drum prin lumea artei abia şovăind. Ceea ce astăzi era considerat încă nou, putea deveni între timp iar învechit, iar cel care voia să caute tînăra artă în dezvoltare, trebuia să pornească pe drumurile descoperirilor. Aceasta a devenit o nouă pasiune şi o nouă meserie – pentru început însă doar pentru puţini.

Cei ce trăiau la Paris, deci în centrul evenimentului revoluţionar, îl aveau evident prea aproape şi nu puteau vedea pădurea din pricina copacilor. Primii descoperitori ai artei noi veneau aproape exclusiv din străinătate. Un colecţionar italian ca Egisto Fabbri avea în 1899 şaisprezece tablouri de Cézanne şi făcea efortul să-l viziteze la Aix.

Din Germania venea un negustor de tablouri ca Paul Cassirer, veneau directori de muzee: Karl Ernst Osthaus şi Hugo von Tschudi. Au fost primii directori de muzee care au cumpărat tablouri de Cézanne, iar primul muzeu care să poată revendica pentru el onoarea de a fi expus tablouri de Cézanne obţinute direct a fost Galeria Naţională din Berlin. Adevărat însă că n-au stat expuse prea multă vreme, pentru că Wilhelm al II-lea protestă furios şi-l obligă pe directorul său progresist să-şi dea curînd demisia.

Un nou centru al artei a apărut la Bruxelles, unde expoziţiile celor «douăzeci» realizau tocmai ceea ce se aştepta în zadar de la Paris. Octave Maus, promotor al artei şi descoperitor de talente de prim rang, i-a invitat pe Cézanne, Gauguin şi van Gogh să deschidă expoziţii. Gauguin s-a aşteptat la prea mult, sperînd că la Bruxelles

va reuşi să «detroneze pe neoimpresionişti», însă pentru modestul van Gogh a însemnat o mare încurajare faptul că a aflat că unul din tablourile sale, *Via roşie*, a fost vîndut, iar istoria artei consemnează numele curajoasei cumpărătoare, pictoriţa Anna Bock. În Maus recunoaştem pe unul din precursorii prietenilor artei, care vor face din avangardă cauza lor proprie, iar în Theo van Rijsselberghe salutăm de asemenea un fenomen nou în lumea artei: pe copoiul artei de avangardă, cu nas fin, dresat special asupra celei tinere, pe primul dintre toţi «talent-scouts»[1] – după cum li se va spune mai tîrziu.

Aceşti bărbaţi erau pioneri şi constituiau toţi împreună un minuscul grup de avangardă al cercurilor de specialişti, care în marea lor majoritate au eşuat. Odată cu artiştii academişti erau tot mai mult împinşi pe plan secundar şi criticii de artă de meserie, ajungînd să fie bănuiţi de stupiditate fariseică. Vremurile au favorizat ascensiunea unui amatorism genial.

---

[1] Descoperitori de talente (n. tr.).

Partea a doua. REVOLUŢIA ŞI SLUJITORII EI

V. UN OM STOCHEAZĂ VIITORUL

Un eveniment deosebit de strălucitor – expoziţia mondială de la Paris din anul 1889 – s-a desfăşurat sub semnul centenarului Revoluţiei Franceze. A Treia Republică triumfa şi, împreună cu ea, sărbătorea şi Europa poziţia ei, aparent intangibilă, de putere mondială, economia ei, spiritul ei cosmopolit, progresul ei tehnic, victoria ştiinţei ei. Turnul Eiffel, înălţat cu cheltuieli enorme, cifrate la suma de cincisprezece milioane franci aur, domina, ca un simbol trufaş, complexul expoziţiei de pe malul Senei.

Astăzi, privită de la distanţă, această sărbătoare seamănă cu dansul pe un vulcan. Merită, măcar pentru o clipă, să ne jucăm cu cifrele. Nici chiar două decenii nu despărţeau evenimentul din metropola franceză de înfrîngerea din anul 1871, de sîngeroasa răscoală a Comunei şi de incendiul Parisului. Iar societatea burgheză, care şi uitase sau se străduia să uite toate acestea, se legăna într-o falsă securitate şi se-ndrepta nebănuitoare către catastrofa anului 1914.

Cutremurele mici sau foarte mici n-au lipsit. Pămîntul, în care burghezia îşi înfipsese solid picioarele, se cutremura din cînd în cînd, însă încă foarte încet, abia perceptibil. Războaiele nu erau considerate o ameninţare, cîtă vreme se desfăşurau departe de centrul Europei – în colonii, în Balcani sau în Turcia. Echilibrul dintre naţiunile Europei, garantat prin alianţe militare, ducea însă la o primejdioasă înviorare a militarismului şi la febrile pregătiri de război, ceea ce trebuia să aibă drept consecinţă, după calculele utopice ale «politicienilor realişti», un fel de pace veşnică. În afară de aceste tensiuni de suprafaţă, îşi mai afirmau prezenţa şi energii subterane de natură revoluţionară, care n-au fost tratate cu

suficientă seriozitate. În anul 1847, Marx şi Engels publicaseră *Manifestul Comunist*, iar «stafia care umbla prin Europa» devenise pentru membrii unei burghezii saturate, un fel de fantomă de la castel, cu care te obişnuieşti.

Societatea acestei epoci începea să trăiască în două lumi. Trăia într-o lume a maşinilor, care transforma de la rădăcină chipul terrei, folosea comodităţile ei, accepta trenul şi automobilul, vedea realizîndu-se vechiul vis al lui Icar, nutrit de omenire, şi se servea de invenţii tehnice ca telefonul, telegraful, fotografia şi filmul spre propria-i plăcere şi în scopuri economice. Însă înţelegerea faptului că aceste înnoiri netezeau calea unor noi rosturi ale vieţii, se afla încă departe. Mulţi strîmbau din nas cu gîndul la aceste maşini şi fabrici, condamnau cu severitate materialismul modern şi încercau să-l izoleze pe «omul cel bun» de el. Din această transformată lume a epocii industriale se evada în trecut sau în interiorizare: în istorie, în adoraţia naturii, în vis.

Charles Péguy scria în anul 1913: «De la Isus Christos încoace lumea n-a mai cunoscut asemenea schimbări, cîte s-au întîmplat în ultimii treizeci de ani.» În timpul acestor treizeci de ani, societatea s-a comportat însă de parcă ar fi putut să orienteze desfăşurarea procesului şi să-l limiteze într-atît, încît să lase simţirea şi gîndirea oamenilor la fel de neatinsă ca şi ordinea lor socială. Imaginea noii lumi îi făcea pe oameni să se înstrăineze de ea dezgustaţi. Se mai consideră încă drept o axiomă, că frumuseţea s-ar găsi doar în natură, în timp ce lumea creată de om ar fi urîtă şi prozaică.

Mulţi socoteau odios turnul Eiffel, care costase atît de scump, şi chiar o elită intelectuală îl considera o ruşine şi ar fi vrut să-l demonteze imediat după închiderea expoziţiei. Însuşi Eiffel a privit toată viaţa cu conştiinţa încărcată scheletul de oţel construit de el, care acum domina oraşul, şi credea că acei vizitatori care se întreceau să laude frumuseţea turnului, îşi băteau joc de el. Trebuia ca cineva să aibă o fire atît de naivă ca a vameşului Rousseau,

pentru a-şi alege acest «monstru» ca motiv al unui tablou! Dar ce să mai zicem despre un om atît de cult ca pictorul Robert Delaunay, care, ceva mai tîrziu, a pictat o întreagă serie de tablouri cu turnul Eiffel?

În cadrul expoziţiei mondiale şi-au găsit loc ultimele noutăţi din domeniul tehnicii şi modei, însă Roger Marx a trebuit să se străduiască din răsputeri pentru ca să cucerească pentru impresionişti locul cuvenit în pavilionul de artă, fără să-şi fi putut permite să expună, de pildă, şi un Gauguin. Era evident că societatea considera arta drept o rezervaţie spirituală, care trebuia apărată împotriva pătrunderii duhului necurat al revoluţiei. Uzufructuarii şi exploatatorii tehnicii moderne se împotriveau unei arte moderne, ba chiar şi împreunării cuvîntului «artă» cu adjectivul «modern», deoarece legau noţiunea de artă de imaginea unei valori veşnice, care înălţa opera de artă «deasupra frămîntărilor pămînteşti» într-o «împărăţie a frumuseţii veşnice». Din aceste pricini, arta modernă a acestei epoci trebuia să se mulţumească cu sălaşul oferit în cafeneaua domnului Volpini, iar Gauguin, împreună cu prietenii săi, foloseau cu recunoştinţă modestele posibilităţi de expoziţii pe care le descoperise ingeniosul Schuffenecker. E adevărat că pictorul Guillaumin a refuzat să-şi introducă operele într-un mod nedemn, prin mijlocirea unui asemenea act de contrabandă, în cadrul expoziţiei mondiale, şi chiar şi lui Théo van Gogh îi era potrivnic să folosească, pentru operele fratelui său, scara de serviciu. De altfel Vincent n-a pierdut nimic. Nu s-a vîndut nici măcar un singur tablou.

Poziţia de apărare a societăţii împotriva oricărei înnoiri spirituale se manifesta în acel oraş ai artei – la Paris – mai puternic decît altundeva, printr-o ostilitate împotriva picturii moderne. Însă mai înainte chiar ca, în anul 1865, publicul «Salonului» să fi condamnat drept imorală *Olympia* lui Manet, o morală ipocrită se indignase împotriva *Doamnei Bovary* de Flaubert şi a *Florilor răului* de

Baudelaire. În acelaşi an – 1857 – atît Flaubert, fondatorul unei noi literaturi a romanului, cît şi Baudelaire, ctitorul unei noi lirici, au trebuit să compară în faţa judecătorului sub acuzaţia de imoralitate. Peste tot în Europa se urnea un spirit revoluţionar care întîmpina însă peste tot aceeaşi reacţie, de îndată ce părăsea tărîmurile ştiinţei pure şi apărea în faţa simţurilor oamenilor, ciocnindu-se astfel de concepţiile lor religioase şi de noţiunile lor morale. În timp ce fizica modernă începea să pună la îndoială dominaţia principiului cauzalităţii şi lichida formele clasice ale gîndirii, «mintea sănătoasă a oamenilor» şi «simţirea firească» se ridicau împotriva descoperirilor la fel de revoluţionare în domeniul biologiei, filozofiei şi psihologiei. Teoria originii speciilor a lui Darwin, care nu se putea împăca cu istoria biblică a creaţiei, fusese combătută cu îndîrjire drept erezie şi, în afară de aceasta, resimţită de oamenii, care se socoteau «coroana creaţiei», ca o jignire adusă amorului lor propriu. De îndată ce psihanaliza s-a dezvoltat dintr-o metodă de tratament psihiatric într-o «mişcare», ea a declanşat o întreagă contra-mişcare. Siegmund Freud a trebuit să se folosească de o pacientă suspusă pentru a deveni profesor la Viena, iar ştiinţa pe care a fondat-o a rămas în ochii înverşunaţilor săi adversari o erezie, căreia i se contesta orice valoare ştiinţifică. Încă înaintea lui însă, Friedrich Nietzesche îşi ţinuse, la Basel, cursurile în faţa unor bănci goale şi fusese nevoit să-şi publice cărţile într-o editură proprie.

De îndată ce spiritul revoluţionar a devenit totuşi, prin mijlocirea artei, o apariţie raţională, sub presiunea acestei confruntări directe cu revolta spirituală, publicul s-a despărţit într-o parte reacţionară şi una progresistă. Ceea ce pentru unii era act de înnoire, pentru ceilalţi însemna o insolenţă insuportabilă. Ropote de aplauze şi concerte de fluierături, cum nu se mai pomeniseră la operă, însoţeau muzica lui Wagner. De pe scenă, Strindberg şi Ibsen înspăimîntau acea parte a publicului care la teatru căuta elevare sau distracţie. Cineva care se lasă «răscolit pînă în adîncul sufletului» de o tragedie

şi mai este şi destul de inteligent ca să participe la discutarea unor probleme dificile sau la confruntarea unor idei, nu devine implicit şi receptiv la o critică socială care, în privinţa concepţiei despre lume, zguduie temeliile existenţei sale burgheze. Iar dacă mai consideră teatrul un act solemn şi o «instituţie de cultură», nu va suporta acolo nici tonalităţile aspre, sălbatice, şi nici disonanţele stridente.

Spectatorul sau auditorul revoltat mai avea oricum posibilitatea protestului. Putea să se ridice în picioare, să ameninţe cu pumnii, să ţipe, să fluiere sau să sîsîie. Scandalul mai are şi părţile sale bune: se întîmplă ceva, se iscă furtună şi curînd aerul se va împrospăta. Mai rău este dacă arta şi societatea se înstrăinează şi pornesc pe căi diferite. Artistul nu se mai adresează decît sieşi şi unui cerc foarte restrîns, inventează o limbă pe care muritorii de rînd n-o mai pot înţelege, nu trebuie s-o mai înţeleagă. Simbolismul, care pornise din Franţa şi Belgia şi a ajuns curînd şi în Germania, şi-a creat un limbaj tainic al uniunilor de poeţi, care se izolau ermetic de lume. Înţelegerea cititorului era îngreunată cu bună ştiinţă şi intenţionat, şi o literatură nouă, care îşi spunea ea însăşi «littérature difficile», restaura în vechile ei drepturi imaginaţia surghiunită în perioada dominaţiei naturalismului şi încerca să exploreze adîncurile vieţii pînă în străfundurile viselor.

Aceeaşi tendinţă se manifesta şi în arta grupului «Nabis», care – după cum l-a definit Maurice Denis – «a introdus simţămintele artistului, sufletul său şi imaginaţia sa». Acest grup de succesori ai lui Gauguin înclina spre tainic şi conspirativ. Pe ei i-au mai inspirat şi Puvis de Chavannes cu ale sale alegorii cifrate şi Odilon Redon cu evocarea unei irealităţi de vis. Grupul «Nabis» – în ebraică: profeţii – se întîlnea o dată pe săptămînă în atelierul prietenului lor Paul Ranson, ocazional însă şi la Père Tanguy sau la negustorul Le Barc de Boutteville, şi a organizat, în anul 1891, prima sa expoziţie de grup. Dar oriunde s-ar mai fi întrunit – în redacţia publicaţiei «Revue Blanche» sau la Théatre de l'Oeuvre, fondat de prietenul lui

Bonnard, Lugné-Poë – ei se mişcau într-un cerc de artişti, poeţi şi scriitori cu idei consonante. Pentru a sublinia distanţarea lor de lumea profană, ei, membrii unei tainice frăţietăţi de «iluminaţi», se adresau unii altora cu nume de rezonanţă misterioasă: Bonnard se numea «le Nabi japonnard», Vuillard «zuavul». Pictorul olandez Willibord Verkade, care într-o vreme se alăturase grupului lor, a intrat, mai tîrziu, ca călugăr-pictor, în celebra mînăstire benedictină de la Beuron. Asemenea singurătate autoaleasă, solitudine mînăstirească, adîncire voluntară în visare şi meditaţie putea duce la o înstrăinare între artă şi societate, fără însă ca prin aceasta arta să poată fi considerată antisocială. Aici confruntarea dintre artă şi societate mai putea fi încă evitată pentru că artistul se izola el de lume şi se retrăgea în acel «luminiş sfînt închinat artelor şi muzelor», pe care Puvis de Chavannes l-a pictat atît de frumos şi pe care Toulouse-Lautrec l-a ironizat atît de crunt într-o caricatură. În tablourile acestor pictori, care – pentru a folosi din nou definiţia lui Maurice Denis – «se întemeiau pe o concepţie pur estetică şi decorativă şi pe principii tehnice de colorit şi compoziţie», nu se afla încă nimic care să-l şocheze pe privitor. Elementul plin de mister nu se interpunea separat între artist şi public: constituia o atracţie şi o chemare la visare – un farmec în plus.

Şi totuşi, sarcina iubitorului de artă nu trebuia uşurată atît de mult! Tinerii artişti ai ceasului revoluţionar păreau să lovească privitorii tablourilor lor cu culori ca nişte lovituri de bîtă, sau să-i înspăimînte cu viziuni ale unei lumi distruse şi deformate. Ei tindeau la o libertate, la care nicicînd pictorii nu îndrăzniseră să viseze, încît puteai să crezi că era vorba de o libertate cu orice preţ, în dauna realităţii care mai apărea abia sugerat în tablourile lor, dar şi în dauna chiar a «frumuseţii» pe care o ironizau drept «grecism» şi o dispreţuiau ca element decorativ.

Şi în jurul acestor artişti s-a adunat de asemenea o comunitate, pe care însă nu ne-o putem imagina suficient de mică. Dar ceea ce-i

lipsea ca număr, ea ştia să înlocuiască printr-o credinţă fanatică în victoria cauzei, printr-o conştiinţă mîndră de avangardă şi, rezultînd din aceasta, printr-un dispreţ faţă de marele număr. Printre micii negustori din acea vreme, care pledau pentru o artă încă aproape imposibil de vîndut, nu poate fi omis Claude Sagot, care mai era numit şi «frère Sagot» spre a-l deosebi de fratele său mai în vîrstă, celebrul negustor de gravuri. Pe el şi pe curajoasa Berthe Weil, cea pasionată de artă, îi vom întîlni în Rue Laffitte, această stradă a artei, în care încă se mai afla renumita galerie a lui Durand-Ruel. Aici îşi deschide însă acum o «boutique» cel care avea să ducă mai departe opera lui Durand-Ruel: Ambroise Vollard.

Puţin înainte de cumpăna veacului, tînărul Vollard s-a hotărît să abandoneze studiul dreptului şi să devină negustor de tablouri. Oare ce l-a putut determina să facă acest pas? Cu siguranţă că nu exemplul lui Durand-Ruel! Felul în care s-a comportat în faţa lumii acest mare negustor de tablouri a fost unic şi nu putea să invite la repetare. Înainte de toate însă chiar punctul de plecare al lui Vollard a fost cu totul diferit: el nu poseda nici chiar cele mai modeste mijloace, aşa că nu-şi putea permite să se lase măcar ispitit să-şi însuşească generoasele aluri comerciale ale lui Durand-Ruel.

Nici pilda lui Père Tanguy nu părea chemată să-l încurajeze pe tînărul nostru ca să se dedice comerţului de tablouri. E adevărat că magazinul din Rue Clauzei devenise un fel de loc de pelerinaj pentru tinerii artişti, critici de artă şi entuziaşti ai artei, însă acest public nu prea era bun de plată şi nu-l putea ajuta pe acel bărbat modest să obţină succese în afaceri. Julien Tanguy, întruchiparea dezinteresului material, nu suferea din această pricină, pentru că nici n-a urmărit vreodată un asemenea succes. Tînărul Vollard, care avea să-şi demonstreze curînd realismul şi isteţimea comercială, putea să vadă în el cel mult un personaj romantic, care să-i îmbogăţească colecţia de anecdote, însă nu o pildă de urmat. Şi

totuşi, el însuşi a afirmat că tocmai Père Tanguy i-a dat imboldul spre această carieră. Văzînd în vitrina negustorului de vopsele pentru prima oară un peisaj de Cézanne, iar în interiorul magazinului un «tip ciudat» printre comorile sale, şi-a zis: «Ce meserie plăcută are un negustor de tablouri! Să-şi petreacă viaţa printre asemenea minuni!»

În cărţile sale, Vollard ne prezintă totdeauna doar ceea ce i se pare suficient de interesant şi de amuzant pentru a fi povestit, aşa că trebuie să citim printre rînduri, dacă vrem să aflăm ce anume l-a atras cu adevărat spre comerţul de tablouri. Nu ştim prea multe despre copilăria sa, pe care şi-a petrecut-o pe insula La Réunion din Oceanul Indian. Tatăl, de profesie notar, a fost un om de o severitate puritană, care îi interzicea băiatului său pînă şi citirea poveştilor lui Andersen, deoarece în *Hainele noi ale împăratului* era vorba despre un bărbat gol. Dragostea micului Ambroise pentru flori şi plăcerea pe care i-o făceau culorile vii, ne duc însă pe urmele viitorului amator de artă, iar timpuria sa pasiune de a colecţiona pe urmele negustorului.

Aşa cum, de mic copil strîngea pietricele frumoase şi cioburi colorate de vase, tot astfel va aduna toată viaţa sa comori, stocînd opere de artă. Dacă Durand-Ruel enunţase principiul că un bun negustor de tablouri nu trebuie să se grăbească niciodată să vîndă, pentru Vollard aceasta reprezenta o atitudine firească, impusă de un ciudat instinct de a «stoca». Înainte însă de a păstra comori, trebuie să le fi găsit şi să fi pus mîna pe ele. Instinctul de a stoca presupune şi bucuria, ba chiar pasiunea de a căuta şi de a găsi. Încă în perioada studenţiei, cu mijloacele sale modeste, Vollard îşi crease o mică colecţie de artă şi a învăţat să cunoască, cu acest prilej, plăcerea de a căuta comori, desfăşurînd un talent deosebit în depistarea unor valori pe lîngă care ceilalţi treceau fără să le bage în seamă. Vremurile cînd asemenea capodopere zăceau încă pe stradă trebuie să fi fost un adevărat paradis pentru un asemenea om.

Pe-atunci se aflau mulţi negustori de tablouri la Paris, ale căror magazine păreau mai degrabă dughene de vechituri: existenţa lor se desfăşura în asemenea măsură la periferia vieţii artistice, încît se uită cîtă însemnătate le revenea în promovarea artei moderne. Père Noisy se deosebea de Père Tanguy mai întîi prin aceea că era un şmecher uns cu toate alifiile, foarte iscusit în afaceri: un tipic căutător de rarităţi, dotat cu un al şaselea simţ pentru depistarea ocaziilor deosebite. În dugheana lui întunecoasă se îngrămădeau cărţi, stampe şi tablouri, el nefiind un necunoscut nici în atelierele de artişti unde-i ducea pe amatorii de artă şi mijlocea afaceri. La începutul carierei sale, ambiţiile lui Vollard se limitau, probabil, la a păşi pe urmele unui asemenea om.

Mai întîi trebuia să cîştige bani pentru a se hrăni şi, odată cu aceasta, să înveţe ce înseamnă comerţul de tablouri. Marele Georges Petit, al cărui comerţ atinsese un nivel internaţional, nu-l putea folosi pe acest tînăr, deoarece nu cunoştea engleza. Vollard a trebuit deci, să se declare bucuros, cînd a fost angajat la o mică galerie de artă care purta numele pompos de «Union Artistique». Stăpînul, un anume Alfonse Dumas, el însuşi pictor, vindea cînd şi cînd lucrări ale pictorului de salon Debat-Ponsan şi nădăjduia să găsească în felul acesta clienţi şi pentru propriile sale tablouri. Şiretul Noisy şi-a permis într-una din zile să-i facă o glumă proastă. L-a condus în atelierul lui Manet şi l-a prezentat maestrului cu următoarele cuvinte: «Domnul Alfonse Dumas nu îndrăzneşte să vă roage, însă şi-ar alege cu mare plăcere ceva dintre lucrările dumneavoastră...» Desenele şi acvarela, care i-au fost băgate pe gît astfel sărmanului Dumas, au stat multă vreme ascunse într-o cutie bine legată cu sfoară, iar una din primele îndatoriri ale lui Vollard a fost tocmai să plaseze aceste foi, fără să sperie onorabila clientelă. Le-a vîndut, aşa cum se face cu cărţile deşuchiate, aproape pe sub tejghea, trebuind să accepte de la un client cu ocazia acestei afaceri, un Sisley în schimb. A expus tabloul imediat în vitrină şi, în mod cu totul

inexplicabil, a reuşit să-l vîndă, printr-o pură întîmplare, chiar în aceeaşi zi. Încurajat de acest succes, a îndrăznit să-i propună şefului său afacerea cu impresioniştii. Urmările au fost catastrofale. Doamna Dumas, căreia i-a fost şoptită îndrăzneala salariatului, a avut o noapte de nesomn, văzînd cu ochii atît prostul renume pe care urma să-l dobîndească magazinul, cît şi ruina întregii întreprinderi. Vollard trebui să promită solemn că nu va mai rosti niciodată cuvîntul «impresionişti». În acea epocă nu trebuie să ni-l imaginăm încă în nici un caz ca un entuziast al artei moderne, care a renunţat de dragul ei la poziţia fermă din galeria domnului Dumas. Şi-a dat demisia, pentru că-l apăsa atmosfera de acolo; cel puţin acesta e motivul pe care-l indică el însuşi. Bănuim însă că se plictisea de moarte la «Union Artistique» şi că prefera o viaţă de foame, aşa cum îi va fi dată ani de-a rîndul, decît o asemenea existenţă. Fiind din fire un tip somnoros, delăsător, pornit pe plăceri şi uşor de plictisit, avea nevoie de excitante şi de emoţii pentru a putea trăi. Cea mai mică senzaţie, o senzaţioară chiar, însemna pentru el mai mult decît un eveniment important, urmărea mai degrabă o anecdotă spirituală decît o istorisire profundă, însă plictisitoare. Simţea că trăieşte cu adevărat doar cînd se amuza, şi nimic nu-l amuza mai mult decît această lume, acest bîlci al deşertăciunilor, acest incubator al mediocrităţii, această pămîntească vale a plîngerii care totuşi îi mai poate oferi unui om spiritual prilejul să rîdă. Vollard ar fi devenit un mare cinic, dacă i-ar fi permis spiritului său critic să-l facă să dispreţuiască lumea şi dacă nu l-ar fi stăpînit acea iubire pentru artă, bucuria de a contempla tablourile.

Se hrănea cu pîine uscată, pentru că era mai ieftină decît cea obişnuită. Singurul său capital consta în micuţa colecţie, care-l costase circa 500 de franci, şi a fost fericit cînd a găsit un cămătar care să-i împrumute sume mici cu dobîndă de sută la sută. Două camere de mansardă pe Montmartre i-au fost totodată şi locuinţă, şi

adresa firmei. Acestui tînăr negustor de tablouri nu-i mergea nici mai bine, nici mai rău decît tinerilor artişti din vremea sa: noua generaţie venea din nimic şi-şi croia drumul spre succes cu o încredere şi o bucurie a vieţii, care nu admitea nici o tînguire.

Vollard nu era un romantic care să fi jinduit după nişte «vremuri bune de altă dată», nici nu se considera, ca Durand-Ruel, un solitar predicator în pustiu. El trăia în prezent şi-l aproba, oricît de jalnic ar fi fost. Nu nădăjduia nimic din partea înţelegerii pentru artă a publicului, dar cum avea nevoie şi de clienţi, i-a atacat direct. Activitatea sa consta pe de-o parte din căutarea comorilor ascunse, iar pe de altă parte dintr-o adevărată vînătoare de iubitori de artă. A auzit cîndva despre un comerciant de vinuri care părea că se interesează pentru desene moderne. Drumul pînă la el era lung dar, pentru că trebuia să chivernisească fiecare ban, l-a parcurs pe jos. A cerut 120 franci pe un desen al lui Forain şi i-a ridicat apoi preţul la 150 franci, de îndată ce comerciantul de vinuri a început să se tocmească. Această obrăznicie s-a dovedit rentabilă, iar tînărul şi-a sărbătorit succesul cu un spectacol de teatru, iar după aceea şi-a mai permis şi o cină copioasă la restaurantul «Weber» pentru doi franci şi jumătate. Astfel trăia de la mînă pînă la gură şi încă se mai simţea şi bine! Cu cîtă satisfacţie descrie, mai tîrziu, Vollard iscusinţa sa în descoperirea operelor şi iubitorilor de artă şi cît de sincer îşi bate joc de el însuşi, cînd se vede şi el tras pe sfoară. Nu ascundea niciodată modestele începuturi ale carierei sale şi povestea cu straşnică bucurie anecdote în care juca rolul celui care agaţă clienţii. Astfel, în zorii unei dimineţi, alergase prin viscol la Gare de Lyon pentru că aflase că va sosi acolo un om, care manifestase cîndva, în magazinul său, interes pentru Cézanne; l-a întîlnit acolo «din întîmplare», atrăgîndu-l încă de pe peron într-o conversaţie de afaceri.

Nu, nu făcea mofturi în privinţa metodelor de vînzare, de altfel nici nu-şi putea permite să facă mofturi în privinţa mărfii cu care voia să facă comerţ. La început a trebuit să cumpere ceea ce se găsea

de vînzare, nu resimţea însă aceasta ca o trădare a artei sau o profanare a meseriei sale. Făcea cu plăcere şi dăruire ceea ce un om gingaş ca Théo van Gogh, pe vremea activităţii de la Boussod, Valadon & Co., trebuise să facă în silă. Există totuşi şi anumite avantaje cînd te ridici din nimic şi cercetezi lumea în care vrei să te afirmi, cu privirea lipsită de respect a unui observator amuzat.

Vollard îşi deschidea în anul 1893 micuţa galerie din Rue Laffitte, pe aceeaşi stradă pe care Paul Durand-Ruel se mutase în 1869 pentru a trăi aici, după cum el însuşi scrie, «douăzecişicinci de ani de înfiorătoare suferinţe». Între timp, aceşti douăzecişicinci de ani trecuseră aproape, pionierul a atras, aşa cum se întîmplă cu căutătorii de aur, alţi căutători de aur, Rue Laffitte devenind o stradă a «artei» la Paris. Procesul s-a repetat mai tîrziu, cînd negustorul de tablouri Hessel şi-a deschis pe o stradă îngustă, Rue de la Boëtie, o prăvălioară care a înflorit cu repeziciune şi a atras ca un magnet pe iubitorii şi negustorii de tablouri. Şi Vollard a căutat pentru prăvălia sa un loc potrivit, care să concentreze asupra sa atenţia colecţionarilor de artă. «A merge pe Rue Laffitte» devenise în aceste cercuri o expresie curentă şi însemna nici mai mult, nici mai puţin, decît a te convinge cu proprii ochi de stadiul cel mai recent în evoluţia artei.

O stradă a tablourilor – ce stradă de vis pentru amatorul de artă din zilele noastre, care se transpune în perioada de la cumpăna veacului! La Durand-Ruel am mai putea cumpăra pentru cîteva mii de franci tablourile care astăzi se văd în muzee sau sînt accesibile doar multimilionarilor. Brame şi Diot se specializaseră în pictorii anului 1830, şi de la ei am putea obţine poate un Corot de dimensiuni mai mici. Tot aici îşi avea şi Claude Sagot mica sa galerie, în care se puteau obţine, pentru cîteva sute de franci, tablourile unui artist aproape necunoscut, care se numea Braque. Tempelaere se ocupa de un alt artist tînăr, de un oarecare

Fantin-Latour, ale cărui tablouri florale erau pe placul publicului. Însă cea care picta flori «par excellence» se chema Madeleine Lemaire, iar producţia ei era expusă la Gérard, transmiţînd acestei galerii farmecul pestriţ al unei florării. Un personaj pitoresc într-o dugheană la fel de pitorească era şi Salvatore Meyer, care, scund şi rotofei, cu un clop grecesc pe cap şi papuci brodaţi în picioare, se apropie de noi bălăbănindu-se şi nu ne dă pe uşă afară, dacă-i mărturisim că nu putem investi mai mult de zece franci într-un tablou. În anii de mai tîrziu, am fi putut s-o cunoaştem aici şi pe micuţa domnişoară Weil, acea fanatică a artei, care poate oricum să-şi revendice dreptul de a fi fost prima care i-a cumpărat desene tînărului Picasso, şi a doua care, abia un an mai tîrziu decît Vollard, a organizat o expoziţie Picasso. Transplantat într-un asemenea mediu, Vollard a devenit cu timpul marele negustor de tablouri, fără care nici nu poate fi concepută istoria picturii moderne. Întrucît despre începuturile galeriei sale povesteşte prea puţin, putem bănui că trece sub tăcere anumite lucruri, pe care mai tîrziu n-ar mai fi vrut să le recunoască. Cert este însă că la început mai era influenţat de mărimile consacrate, susţinîndu-l chiar şi pe un pictor la modă ca Roybet. Se poate însă că voia doar să-şi adune forţele, înainte de a-şi permite acte de curaj. Mai probabil este însă că a fost convertit la arta modernă de artiştii şi scriitorii cu care se afla acum în contact.

Prietenia cu Jarry a contribuit, desigur, ca Vollard să găsească drumul spre sine însuşi. Între el şi scriitorul care, cu al său *Ubu Roi,* îi oferise Parisului un mare scandal, exista o înrudire sufletească, manifestată suficient de limpede prin faptul că în satirele sale politice de mai tîrziu, Vollard a făcut să renască figura lui Ubu. Absolută lipsă de respect în faţa tabu-urilor opiniei publice, o îndîrjită mizantropie, un dezgust faţă de făţărnicia lumii: din asemenea profunzimi ale unui suflet rebel de poet s-a iscat figura monstruoasă a lui Ubu, groaza cetăţenilor paşnici, o confirmare însă pentru tînărul genial, care nu vedea lumea într-un mod esenţial

diferit.

E oare posibil să jigneşti un public de artă cumsecade cu tablourile de groază ale artei moderne şi foarte moderne şi totuşi să te afirmi? Poate că Vollard nu gîndise atît de conştient, însă probabil totuşi cam în felul acesta, atunci cînd s-a hotărît să organizeze în galeria sa prima Expoziţie Cézanne. Nici un alt pictor nu şocase într-atît, ca acest Cézanne, aşa că prezentarea lui iubitorilor de artă parizieni într-o expoziţie retrospectivă însemna, chiar şi într-o perioadă în care tovarăşii săi de drum aflaseră consacrarea generală, un risc care presupunea un curaj neobişnuit. Pissarro a fost primul care l-a îndemnat pe tînărul negustor de tablouri să-i ofere această tîrzie satisfacţie maestrului din Aix.

După ce Vollard se hotărîse să facă acest pas, trebuia să obţină învoirea pictorului. Acesta era însă la fel de greu de găsit, ca şi tablourile sale. Evitînd oamenii, bătrînul se ascundea la Paris chiar şi de prietenii săi intimi, aşa că, în ciuda eforturilor sale, Vollard nu reuşi să-i obţină adresa decît după ce plecase din nou la Aix. Tînărul Cézanne care, ca secretar particular şi impresar al tatălui său, manifesta o iscusinţă indiscutabilă, i-a promis însă că va aranja lucrurile. Vollard căpăta într-adevăr, după scurtă vreme, 150 tablouri, sau mai precis: 150 de pînze făcute sul. Să le înrămeze l-ar fi costat o avere. Cea mai ieftină stinghie care s-ar fi putut găsi, o calfă de tîmplar, care a aranjat-o contra unei sume reduse pentru a se putea agăţa tablourile de ea: iată soluţia, pe care a trebuit s-o găsească Vollard, iar mica sa galerie nu i-a permis nici măcar să expună toate tablourile deodată. Această modestă expoziţie din anul 1895 a fost totuşi un eveniment care a făcut istorie.

Pentru Durand-Ruel un scandal însemna mai mult decît o nenorocire: o înfrîngere morală, care dăuna bunului său nume şi renumelui magazinului său. Între timp se schimbaseră însă multe. Expoziţiile impresioniştilor dovediseră destul de limpede că, în anumite condiţii, scandaluri straşnice aveau o valoare mai mare

decît un răsunător succes la public şi critici pozitive în presă. De îndată ce se constatase că existau aşa-numite «succese de scandal», se putea merge pînă acolo, încît să se provoace intenţionat scandaluri publice în scopuri de reclamă. De fapt, încă nu se ajunsese chiar pînă acolo, însă nici mult nu lipsea. Tînărul negustor de tablouri se bizuia pe nişte clienţi, care nu se mai lăsau intimidaţi nici de anatema Academiei şi nici de tărăboiul făcut în presă. El a expus nudurile lui Cézanne în vitrină şi va fi zîmbit sarcastic, cînd a trebuit să le scoată de acolo de dragul simţului de pudoare indignat al pietonilor. Acest protest al moralei mincinoase şi decenţei stupide reprezenta cel mai frumos compliment pentru o artă care refuza să ofere trufandale delicate gustului rafinat al unui epicureism feudal. Era acel «aliment artistic hrănitor», despre care Nietzsche scrisese că era respins stăruitor de cunoscătorii de artă pentru ca să-şi demonstreze «răsfăţul». Era arta unei epoci democratice: ea nu se mai adresa unor «happy few» (puţini fericiţi – n. trad.), unui grup închis, aristocratic. Era o artă pentru toţi, şi a trebuit să rămînă o artă pentru nimeni pînă ce simţul artistic şi dragostea pentru artă s-au transformat din privilegiul unei elite într-o cauză publică generală.

Această situaţie paradoxală a unei arte în spirit democratic, pentru care era receptivă doar o minusculă comunitate de amatori de artă avangardişti, Paul Durand-Ruel nu reuşise s-o priceapă. Vollard a priceput-o şi s-a împăcat cu ea. În timp ce în scurta sa biografie, Durand-Ruel şi-a mărturisit uluiala în faţa refuzului iubitorilor de artă şi a trecut scîrbit peste lipsa de înţelegere a publicului, Vollard selecta pe aceeaşi temă o mulţime de anecdote delicioase, pe care le povesteşte în cărţile sale cu plăcere sarcastică. Faptul că în afara puţinelor cuvinte de laudă ale unor scriitori de artă progresişti, presa mai şi ironiza arta lui Cézanne, nici nu mai trebuie amintit. «Journal des artistes» şi-a avertizat mai ales gingaşele cititoare cu privire la acest «coşmar de monstruozităţi în

ulei, care depăşesc pînă şi limita admisă de poliţie pentru glumele proaste». Felul în care a reacţionat publicul de rînd la vederea tablourilor, ne-o arată însă mult mai frumos anecdota despre un soţ care şi-a adus soţia în galeria lui Vollard, oarecum pentru a o pedepsi. «Pentru asta mă aduci pe mine aici», a auzit-o Vollard exclamînd pe femeie, «pe mine, care am luat cîndva şi-un premiu la desen!» Iar vocea bărbatului i-a răspuns: «Asta să-ţi fie învăţare de minte ca de-acum încolo să fii mai drăguţă cu mine».

Pentru a duce satira la absurd, Vollard aminteşte doar de un singur client, care a cumpărat un tablou. Era un orb.

Sarcasmul său nu se oprea însă nici în faţa unor colecţionari care îşi făcuseră un nume în lumea artelor şi făceau parte dintre cei mai buni clienţi ai săi. În fruntea lor se afla contele Isaac de Camondo, un magnat financiar de origină turcească, care, cu intuiţia specifică jucătorului la bursă, mizase pe impresionişti şi-şi completa colecţia cu prudenţa, pe care o manifesta în afaceri. Aşa cum se obişnuise să ciulească urechile la bursă, tot astfel nu-i scăpa nici un zvon, nici o şoaptă din lumea artei. Înainte de a cumpăra tablouri, cerea să-i fie trimise acasă, invita duminica pictori la masă, îi trata regeşte, făcea să circule tablourile din mînă în mînă, asculta cu atenţie cele spuse de oamenii de specialitate despre ele şi-şi procura astfel expertize ieftine. Teama de pierderi băneşti era neînsemnată faţă de teama de a se face de rîs, achiziţionînd tablouri fără valoare. În colecţia sa, pe care mai tîrziu voia s-o ofere muzeului Luvru, nu putea să accepte lucrările vreunui artist care mai era contestat. Dar oare n-avea şi el un tablou al acelui Cézanne atît de aprig discutat? «E cu totul altceva», i-a explicat lui Vollard. «În această privinţă am acoperire. Am o scrisoare manuscrisă a lui Monet, în care maestrul mă asigură pe cuvînt de onoare, că acest tablou va deveni celebru». Vollard avea întru-totul dreptate cînd trata acest snobism al clienţilor săi sub aspectele sale amuzante, căci fără el ar fi murit probabil de foame. Domnul de Camondo făcea parte dintre «marii colecţionari»,

apreciaţi şi cunoscători. La contemplarea tablourilor, interesul său pentru artă se manifesta însă printr-un căscat neîntrerupt. Era reprezentantul tipic al unei noi pături superioare, care nu mai trata operele de artă doar ca pe nişte hîrtii de valoare, al căror curs creşte sau descreşte, dar care le atribuia totodată şi caracterul venerabil de obiecte de valoare. Aceşti colecţionari nu acţionau din dragoste pentru artă, ei se comportau faţă de artă adeseori cu totul indiferenţi, ba chiar scîrbiţi. Ei colecţionau tablouri aşa cum altul ţinea un grajd de cai de curse, pentru că o asemenea pasiune scumpă corespundea poziţiei lor sociale şi le crea prestigiu în ochii altora.

Existau şi colecţionari de impresionişti, care îşi cumpărau un Renoir doar fiindcă fără Renoir colecţia nu le-ar fi fost completă. Existau şi colecţionari care au trăit nopţi fără somn pentru că auziseră că tablourile lui Sisley au început să scadă ca preţ. Inutil să mai precizăm că aceşti oameni trebuiau şterşi de pe listele de clienţi pentru tînăra artă post-impresionistă, încă neconsacrată. Erau dispuşi să avanseze mai degrabă sume însemnate pentru a dobîndi un Degas, decît să arunce cinci sute de franci pe fereastră pentru opera vreunui domn van Gogh sau Gauguin. Oameni cu situaţie materială mai redusă, care nu-şi puteau permite tablourile maeştrilor consacraţi, erau însă ispitiţi să-şi încerce norocul, cumpărînd asemenea valori îndoielnice. Trebuie să facem abstracţie de acei puţini iubitori de artă, cîştigaţi cu adevărat pentru arta nouă, pentru că ei nu pot fi consideraţi reprezentanţi tipici ai publicului de artă contemporan. Victoria definitivă a impresioniştilor i-a deschis unei părţi din public ochii: nu în privinţa calităţii artistice, ci a incertitudinii judecăţii estetice. Oamenii care cîndva izbucniseră într-un rîs homeric în faţa tablourilor impresioniştilor, se înşelaseră şi se făcuseră de rîs. Cum au putut oare să rîdă de nişte tablouri, cărora valoarea pieţii le atribuia acum o însemnătate deasupra oricărei îndoieli? Prima consecinţă a acestei blamări n-a fost nicicum

o judecată mai clară şi o studiere mai serioasă a tablourilor, ci, dimpotrivă, o anumită capitulare a judecăţii şi renunţarea la studiu. După cum istoriseşte Vollard, un client care cumpărase de la el unul dintre cele mai frumoase tablouri de Cézanne pentru patru sute de franci, i-a pus uimitoarea întrebare: «Oare de ce sînt atît de înfiorătoare toate tablourile considerate bune?» Acest om a cumpărat deci un tablou care i-a displăcut. Poate că a vrut să-şi sublinieze în felul acesta convingerile progresiste, concepţiile sale moderne, poate că a avut şi gînduri ascunse, materialiste şi a nădăjduit că face o afacere bună. În orice caz s-a obişnuit cu ideea că există o «artă bună» căreia nu-i puteai veni de hac cu judecăţi estetice. Acelui rîs îndelung, care însoţise tînăra artă de-a lungul ultimelor decenii ale veacului al XIX-lea, i-a urmat o tot atît de lungă admiraţie oarbă. Cel care şi-a cumpărat un tablou deşi era «înfiorător la vedere», şi-ar mai fi luat, cu trei decenii în urmă, şi libertatea de a rîde din toată inima la vederea lui. Atitudinea lui era tipică pentru un anume grup de colecţionari şi pentru intimidarea unor anumite cercuri ale publicului, care încetaseră să mai rîdă, doar pentru că nu mai îndrăzneau să creadă în propriile lor aprecieri. Calculele greşite făcute de Paul Durand-Ruel erau în parte consecinţa supraevaluării publicului. Ambroise Vollard era întruchiparea dispreţului faţă de public. Însă ironia sa adeseori de-a dreptul muşcătoare, constituia un răspuns justificat la dispreţul pe care publicul îl manifesta faţă de orice strădanie artistică cinstită. Trecuse vremea cînd mai trebuia să recurgă la vînătoarea de amatori de artă: marii colecţionari de artă, ca acel conte de Camondo, ca August Pellerin, ca ex-regele Serbiei, a cărui inimă largă era deschisă atît artei lui Cézanne cît şi producţiilor unui Bouguereau, au devenit oaspeţi permanenţi ai galeriei sale, iar colecţionari americani, germani, elveţieni şi ruşi, atraşi de vraja străzii artelor, au început să descopere drumul care ducea la el. Nu era un domn prietenos care să-şi întîmpine clienţii cu o amabilitate

linguşitoare. Uneori îi subjuga cu conversaţia sa spirituală, alteori îi întîmpina morocănos şi distant, foarte adeseori îl mai găseau şi somnolînd în scaunul său şi nu îndrăzneau să-i vorbească. Iar cînd doi tineri străini i-au împărtăşit într-una din zile, că vor să facă şi ei comerţ de tablouri la Paris şi i-au solicitat sfatul, le-a răspuns: «Nu cunosc taina cum se poate cîştiga o avere. Experienţa mea, de pe urma căreia aţi vrea să profitaţi, îmi spune doar că eu datorez totul unei irezistibile înclinaţii către somn. Adeseori iubitorul de artă mă întîlnea în magazinul meu, pe jumătate adormit. Fără să mă trezesc pe de-a-ntregul, îl ascultam cu capul bălăbănind şi făceam eforturi zadarnice să-i răspund. Clientul considera lălăitul meu ininteligibil drept refuz şi-şi tot mărea oferta, încît tabloul meu, cînd reuşeam în sfîrşit să-mi vin în fire, aflase o substanţială creştere a preţului. Pot doar să vă spun că mi-am cîştigat banii în somn. Şi acest belşug vi-l doresc şi dumneavoastră».

Era, desigur, clovnerie, însă totuşi foarte aproape de realitate. Aşa cum s-a descris el însuşi, l-a desenat şi Bonnard în mijlocul dezordinii din a sa «Boutique»: capul greu, de faun, sprijinit pe piept, dormitînd cu pisica pe genunchi. Dar mai trăiesc încă destui oameni care l-au cunoscut şi l-au cunoscut într-adevăr *aşa.* Era deseori somnoros şi de multe ori n-avea chef să vîndă. Acest om ciudat nu făcea afaceri cînd nu avea chef să le facă, şi n-ar fi avut nici cel mai mic sens, să i se ofere preţuri mari în asemenea momente. Instinctul lui de a stoca îi impunea să-şi asigure provizii şi îi interzicea să le dea repede. Artiştii săi, ca şi clienţii săi, aveau suficient temei să se plîngă din pricina aceasta. Chagall povesteşte cît a insistat Vollard să-i realizeze ilustraţiile la fabulele lui La Fontaine, la *Suflete moarte* de Gogol şi pentru Biblie, de parcă ar fi fost necesară cea mai mare grabă, şi cum a lăsat apoi tablourile să se odihnească ani de-a rîndul, înainte de a le fi dat destinaţia lor firească. Colecţionarul de artă Wilhelm Uhde s-a simţit «mistuit de dorinţa» de a obţine extraordinarul portret al lui Vollard, pe care-l

pictase Picasso. N-a îndrăznit însă, fiind şi el un cunoscut colecţionar şi pe jumătate concurent, să i se adreseze direct lui Vollard, aşa că l-a trimis pe un prieten cu o considerabilă sumă de bani. Acesta a părăsit magazinul fără să fi rezolvat nimic. «Ce!» îl repezise Vollard, «credeţi că aş fi în stare să vînd un tablou pe care mi l-a pictat Picasso!» Cîteva zile mai tîrziu l-a cedat însă colecţionarului de artă rus Morozov pentru jumătatea sumei pe care ar fi fost dispus să i-o ofere Uhde.

O turistă americană, care vizita Parisul, îşi notase numele tuturor atracţiilor şi stabilimentelor de amuzament pe care n-avea voie să le omită. Printre acestea se afla şi «Cave Vollard», pe care dînsa l-a socotit, probabil, un night-club. Vestea dineurilor pe care Vollard le organiza în pivniţa sa răzbătuse deci pînă în străinătate. Într-adevăr, era vorba de o pivniţă, de o încăpere fără ferestre şi fără podoabe, aflată sub galeria lui Vollard, o pivniţă ale cărei pereţi picurau de umezeală. Unui domn atît de distins, cum era contele de Camondo, i-a fost suficient să arunce doar o singură privire înăuntru, pentru a nu se mai arăta niciodată.

În localul acesta se aduna însă o adevărată elită, formată din tot felul de oameni interesanţi şi interesaţi, care ştiau să aprecieze plăcerile unei bucătării excelente şi ale unei conversaţii spirituale. Creionul lui Bonnard a fixat imaginea acestei pivniţe: în jurul mesei, care ocupă aproape în întregime încăperea, şed oaspeţii discutînd înfierbîntat, în timp ce în fund tronează amfitrionul cu şerveţelul legat la gît şi ridicînd o sticlă de vin, de parcă ar fi vrut să toarne din ea. Aici se întîlneau marii impresionişti cu pictorii din generaţia mai tînără, aici se lăsa văzut din cînd în cînd şi inaccesibilul Cézanne, aici şezuse cîndva şi Rodin şi admirase o sculptură a lui Maillol, aici discutau împreună Jarry şi Apollinaire, aici veneau străini atît de umblaţi, cum era contele Kessler. Aici se vorbea, fireşte, despre artă, înflorea însă şi bîrfa mondenă, aici scînteia spiritul, aici lansa

amfitrionul jocul de artificii al *bonmot*-urilor sale răutăcioase. Viaţa spirituală, care părăsea treptat saloanele nobilimii şi marii burghezii, sărbătoarea o adevărată reînviere în încăperile sărăcăcioase din pivniţa lui Vollard sau din atelierul lui Picasso de la Bateau Lavoir.

O adiere a spiritului care a transformat «pivniţa» lui Vollard într-un centru al vieţii intelectuale, se mai simte şi astăzi în cărţile sale. Cel care se aşteaptă să găsească în ele material faptic important şi fidelitate istorică va fi decepţionat. Scriitorul Vollard îşi întîmpină cititorul la fel de degajat cum îşi primea şi oaspeţii, cea mai mare grijă a a lui fiind să-i alunge plictiseala. Îl serveşte cu hrană uşoară: celebrele sale anecdote pe care le răspîndeşte nepăsător, ba chiar adeseori într-o înşirare lipsită de vreo legătură. Şi indiferent dacă citim *Amintirile unui negustor de tablouri* sau una dintre scrierile sale despre Cézanne, Renoir sau Degas – în spatele fiecărei pagini observăm surîsul amuzat al umoristului sau rînjetul sarcastic al satiricului. Naratorul nu-şi dă osteneala să-şi construiască povestea după toate regulile artei, ci îşi permite libertăţi suverane de causeur spiritual, oferindu-ne astfel libertatea de a asambla pestriţele frînturi de amintiri, după propria noastră pricepere, într-un tablou al personalităţii şi epocii sale.

Oare nu se lasă dus uneori prea departe de plăcerea pe care i-o provoacă poznele, poveştile burleşti şi situaţiile comice? Fapt istoric este că Cézanne a distrus multe din tablourile sale. Dacă am aduna însă toate tablourile pe care, după Vollard, maestrul din Aix le-a aruncat pe fereastră, le-a distrus, le-a găurit sau le-a dăruit fiului său pentru ca acesta să taie uşi şi ferestre în ele, s-ar putea umple săli întregi. În timpul celor şedinţe cît a trebuit să-i ofere Vollard pictorului pentru portretul său, modelul a trăit cu teama perpetuă ca nu cumva tabloul său să cadă pradă unui acces de furie al maestrului. Iar cînd, la un moment dat, era gata să se întîmple nenorocirea, artistul şi-a dezlănţuit furiile, din fericire, asupra unui

alt tablou. Şi cînd, după cea de-a 115-a şedinţă, Vollard l-a întrebat dacă este satisfăcut de opera sa, a primit răspunsul: «Sînt nemulţumit cu partea din faţă a cămăşii!» Oare nu va fi exagerat cumva spiritualul povestitor, pentru a prezenta latura comică a veşnicei insatisfacţii a lui Cézanne cu opera sa?

Mulţi cititori i-au reproşat scriitorului Vollard că i-a redus pe Cézanne sau Degas la nişte figuri comice. E adevărat că nu le-a închinat imnuri şi nici n-a folosit vreodată cuvinte mari cu privire la arta lor. I-a descris însă aşa cum i-a cunoscut, aşa cum i-a observat la fiecare pas cu privirea sa critică. Îi lasă să vorbească aşa cum, probabil, vorbeau, şi îi lasă să procedeze uneori atît de necugetat, cît corespundea mărginirii lor omeneşti. Cézanne avea trăsături filistine, Degas era un antisemit, care se lăsa dus de pasiunile sale politice la afirmaţiile cele mai ridicole. Întrucît nu poate fi nimic mai dăunător unei arte vii decît apariţia unor legende care transfigurează maeştri consacraţi în supraoameni, e un merit să distrugi aceste legende şi să-i arăţi omenirii pe aceşti fii creatori drept semenii ei chinuiţi şi rătăciţi, aşa cum au şi fost în realitate.

La fel de important este să distrugi teoriile care vor să reducă creaţia artistică la un numitor comun, şi Vollard a înfăptuit şi pe acest tărîm unele lucruri importante. A existat cîndva o carte ca *Regulile impresionismului* în care se poate citi: «Manet a murit înainte să fi putut trage foloase din forţa strălucitoare a petei de culoare descompuse...» Vollard i-a citit această frază lui Renoir şi ne transmite reacţia acestui mare impresionist: «Ce norocos acest Manet că a murit la momentul oportun...» strigă artistul care reuşise aproape să se încurce pe drumul impresionismului. Cum adică, oare n-a fost meritul impresioniştilor că au surghiunit negrul, această «non-culoare» de pe paleta lor? Renoir sări ca ars: «Negrul o „non-culoare”? De unde aţi mai luat şi asta? Negrul este regina culorilor!» Ei bine – în afară de aceasta, impresioniştilor le-a mai rămas spontaneitatea, încrederea în «trăirea momentului şi forţa

instinctului». Renoir nici nu l-a lăsat pe Vollard să-şi ducă gîndul pînă la capăt. «Trăirea momentului», striga, «forţa instinctului, de parcă omul ar fi un animal – ia ascultă!... Aceşti oameni cumsecade nici măcar nu ştiu că Cézanne şi-a numit compoziţiile sale *Amintiri din muzeu,* iar eu, eu n-am vrut altceva decît să pictez făpturile omeneşti ca pe nişte fructe frumoase. O, de-ar îndrăzni cineva vreodată să-şi ia libertatea de a le spune oamenilor adevărul, că pentru un pictor nu există nimic mai important decît să ştie ce culori rezistă mai bine, după cum şi zidarul trebuie să ştie ce mortar poate să-i folosească cel mai bine... Da, aceşti primi *meseriaşi* ai impresionismului au lucrat încă fără să se gîndească la vînzare şi acesta este singurul aspect pe care imitatorii noştri uită să-l copieze de la noi».

Va fi exagerat oare Vollard şi în redarea acestei convorbiri? El s-a plasat aici pe poziţia artistului care considera laudele bineintenţionate ale istoricilor de artă avangardişti drept nişte plictiseli. Negustorii de tablouri şi artiştii ar trebui să le fie însă recunoscători acestor oameni, pentru că au şlefuit ochelarii publicului, prin care acesta a învăţat să vadă şi să înţeleagă arta nouă. Un istoric de artă ca Julius Meyer-Graefe, care a scris lucrările fundamentale despre arta impresionistă şi post-impresionistă, a fost un interpret în acel dublu sens pe care acest cuvînt – *interprète* – îl are în limba franceză: şi anume – în acela de comentator, care explică creaţia artistică din timpul său, devenind prin aceasta şi mijlocitor între artă şi public.

El desluşea creaţia artistică în noul limbaj al formelor, care, ca orice alt limbaj nou, trebuia să fie însuşit. Foloaselor interpretării li se opun însă şi dezavantaje. Artistul nu poate să se bucure de aprecierea iubitorilor de artă, care se apropie de tablourile sale sprijiniţi pe cîrjele unor teorii de cele mai multe ori doar pe jumătate înţelese, şi-şi mai vede, în afară de aceasta, ameninţată astfel şi libertatea creaţiei, dreptul său profund personal la veşnice încercări,

căutări şi experimente. Cu decenii în urmă, Academia a vrut să-i impună reguli rigide, pe care le-a aruncat ca pe nişte cătuşe. Iar acum erau deduse din propria sa operă noi regului, noi cătuşe, de care se străduieşte să se dezbare. El se apără împotriva exagerării rolului teoriei, împotriva pătrunderii literaturii în domeniul artelor plastice.

Zola şi-a arogat rolul unui critic de artă şi a privit de sus, cu aroganţa teoreticianului care se întemeiază pe idei şi principii înalte, eforturile prietenului său Cézanne. Vollard s-a răzbunat pentru aceasta în felul său. S-a strecurat sub un pretext fals în casa scriitorului devenit între timp celebru, l-a văzut în mijlocul înfiorătoarelor excese ale unei searbăde arte la modă, a adus vorba despre Cézanne şi l-a făcut pe cel neiniţiat să rostească platitudini strigătoare la cer, pe care le-a notat cuvînt cu cuvînt şi le-a transmis apoi posterităţii. A fost o adevărată farsă de-a lui Till Buhoglindă, numărul cel mare al unui clovn genial.

Avantajele unui spirit atît de independent, care nu se cramponează niciodată de principii şi care se împotriveşte oricărei sistematici, trebuie să aibă şi dezavantaje. Să încercăm deci să-l vedem pe Ambroise Vollard în măreţia, dar şi în mărginirea sa. Expoziţia Cézanne fusese prima lui faptă; i-au urmat expoziţia retrospectivă van Gogh, expoziţia grupului «Nabis», prima expoziţie pariziană a operelor lui Pablo Picasso, prima expoziţie Matisse care a avut loc vreodată. Şi chiar dacă Gauguin n-a ştiut niciodată precis, dacă trebuie să-l considere pe acest negustor drept binefăcătorul său sau drept un şarlatan, Vollard a fost totuşi acela care, în ultimii ani ai vieţii artistului, a preluat aproape întreaga sa producţie. Şi chiar dacă Wilhelm Uhde îi reproşează că a ascuns tablourile vameşului Rousseau de teamă ca nu cumva să se compromită cu ele în faţa clienţilor săi, Vollard rămîne totuşi unul dintre primii care a descoperit geniul acestui artist luat în derîdere ca «pictor diletant» şi i-a cumpărat tablourile! În istoria mişcării

revoluţionare, care i-a adunat în prima decadă a veacului nostru pe Matisse, Derain şi Vlaminck şi a atras şi multe alte talente geniale ca Braque şi Dufy, el a jucat un rol activ, promovînd şi inspirînd.

Realizările sale editoriale stau alături de cele ale negustorului de tablouri, egale în valoare. După colecţia de litografii ale lui Toulouse-Lautrec, Bonnard şi Valloton, a publicat o serie de cărţi care au dat un uriaş avînt bibliofiliei. Bonnard, Maurice Denis, Villon, Bernard, Rodin, Picasso, Degas şi Chagall au lucrat din însărcinarea lui ca ilustratori. Aceste ediţii bibliofile, considerate astăzi printre marile rarităţi, n-au fost chiar smulse din mîna editorului. Cu cărţile i-a mers la fel ca şi cu tablourile: oamenii nu i-au îngreunat prea mult strădaniile de a-şi păstra «stocurile».

Interesul său s-a extins şi asupra artei sculpturii. A turnat în bronz lucrări de Rodin, Maillol şi Picasso. L-a inspirat în mod fericit pe bătrînul Renoir, care nu-şi mai putea mişca mîinile bolnave de gută, povestindu-i cele văzute în atelierul lui Rodin: elevii lucrau la mărirea unei figuri mici, în timp ce maestrul stătea alături şi-şi mîngîia barba. Se putea deci şi fără mîini! În urma acestui stimul, Renoir a creat *Venus cu mărul:* o lucrare care nu s-ar fi născut niciodată fără mîna tînărului sculptor care l-a ascultat şi fără spiritul viu al bărbatului care l-a stimulat.

Vizitarea unei expoziţii de artă aplicată l-a entuziasmat pe Vollard în asemenea măsură, încît i-a cerut unui olar să-i facă nişte forme, pe care le-au pictat apoi tinerii săi artişti. Aceşti artişti tineri se numeau Bonnard, Derain, Vlaminck, Matisse şi Rouault, Vollard dînd astfel impulsuri importante ceramicii moderne.

Bilanţul acestei vieţi este suficient de impunător. Ce importanţă poate avea faţă de toate acestea că Vollard nu s-a putut împrieteni cu gîturile lungi ale lui Modigliani şi că a refuzat să-l mai urmeze pe Picasso, atunci cînd artistul a apucat pe drumul cubismului? El a stat, la fel ca Wilhelm Uhde, fără să înţeleagă ceva în faţa tabloului *Demoiselles d'Avignon*, care a însemnat nici mai mult, nici mai puţin

decît o cotitură în istoria artei. Darul său receptiv şi-a aflat aici limitele, instinctul său artistic a dat greş.

Orice instinct dă greş odată, şi dă greş totdeauna în faţa unor căi cu totul noi. Mărginirea lui Vollard n-o putem căuta în imperfecţiuni singulare: ea se întemeiază pe însuşi tipul pe care-l întruchipa. Vollard era un individ care savura în aceeaşi măsură arta şi viaţa, iar interesele sale priveau şi domenii aflate dincolo de artă: societatea şi politica, tot acest tragicomic teatru universal. Faţă de toate, chiar şi faţă de artă, a păstrat atitudinea suverană a spectatorului şi prin aceasta o distanţă, care îi oferea posibilitatea să cuprindă cu privirea procesele din arena artei contemporane. Receptivitatea sa faţă de curentele de artă noi şi foarte noi nu i-a diminuat însă interesul pentru impresionişti, al căror negustor a rămas. Noul îl atrăgea, însă nu putea să-l înflăcăreze, nici să-i determine obligaţii stabile. Revoluţia culturală care începea acum cerea de la slujitorii ei un spirit mai sever şi o dăruire mai profundă.

VI. AVANGARDA ÎNSEAMNĂ «SĂ FII FRUNTEA»

Începînd din anul 1903, Parisul avea un salon nou: «Salon d'Automne». Acest salon de toamnă şi-a datorat apariţia iniţiativei unui pictor tînăr, Yvanhoé Rambosson, şi se afla sub conducerea arhitectului Frantz Jourdain. Spre deosebire de «Salonul Independenţilor», deschis oricui şi pentru orice – pentru experimentul artistic ca şi pentru mîzgăleala diletantă – «Salonul de toamnă» reunea un grup de tineri artişti independenţi şi s-ar fi pus în slujba oricărei adevărate tendinţe înnoitoare, dacă n-ar fi reintrodus principiul selectivităţii, care să-i pună zăvor diletantismului. În continuare, sarcina sa consta în împiedicarea unui anume exod al iubitorilor de artă, care toamna erau atraşi de noul centru artistic München şi tentaţi să părăsească Parisul.

În anul 1905, «Salonul de toamnă» a stîrnit un scandal care a trezit din nou amintirea reacţiei publicului din timpul primelor expoziţii ale impresioniştilor, în urmă cu 30 de ani. Grupaţi în jurul tînărului pictor Henri Matisse, şi-au expus aici lucrările lor nişte artişti care-şi permiteau «să-i arunce un vas cu culori în faţă» publicului. Acest reproş îl făcuse deja Ruskin impresionistului Whistler, iar criticul de artă Camille Mauclair îl repeta acum cu aproape aceleaşi cuvinte în legătură cu pictorii anului 1905.

În mijlocul sălii de expoziţie, care prezenta publicului pentru prima oară compact «orgiile de culori» ale pictorilor grupaţi în jurul lui Matisse, se aflau mici bronzuri în maniera lui Donatello, aşa încît criticul de artă Louis Vauxcelles strigă, înspăimîntat cinstit sau comic: «Donatello parmi les Fauves» (Donatello printre fiarele sălbatice» – n. trad.).

Cînd pictori ca Monet şi Pissarro au fost numiţi «impresionişti», s-a urmărit să se dea a înţelege peiorativ că sînt consideraţi artişti de mîna a doua, care pot să redea doar impresii trecătoare. «Fauves» era mai degrabă o injurie, pe care însă aceşti tineri, «sălbateci» au

acceptat-o rîzînd. Ei şi-au zis ei înşişi astfel şi au procedat ca acei «gueux» care au ridicat înjurătura aruncată la picioarele lor (cerşetori – n. trad.) şi au purtat-o ca pe un însemn de nobleţe.

Acelaşi Louis Vauxcelles inventa, cîţiva ani mai tîrziu, în 1908, cu ocazia expoziţiei Braque din galeria Kahnweiler, şi denumirea tot atît de neprietenoasă de «cubism.» El vorbea despre «bizareriile cubiste», voind astfel să spună că pictorii acestei orientări se jucau, de o manieră ciudată, cu forme geometrice.

Dar oare nu se crea într-adevăr impresia unui joc? Abia «eliberaseră» fauvii culoarea şi iată că s-au şi înscris la cuvînt – într-unul şi acelaşi deceniu – cubiştii, şi şi-au creat un nou limbaj al formelor, care pleca de la primatul raporturilor pur geometrice şi împingea culorile din nou pe planul secund, de parcă ar fi devenit secundare. Încă înainte de a se încheia deceniul, tendinţa de a ajuta pictura să depăşească pura imitaţie a naturii, a dus la soluţia extremistă a abstractizării totale. În anul 1909 Francis Picabia a pictat o acuarelă, *Caoutchouc*, în care era ştearsă orice urmă care să amintească o lume materială, în timp ce Vasili Kandinsky s-a eliberat, în 1910, în mod conştient şi programatic, de elementul obiectiv. Ce însemna asta? Atîta vreme cît privitorul se aştepta ca tabloul să-i ofere o reproducere a realităţii şi căuta în el obiecte pe care să le recunoască şi cărora să le spună pe nume, nu putea vedea în creaţia pictorilor avangardişti decît un proces progresiv de distrugere a lumii. În tablouri care păreau să-şi bată joc de el ca nişte oglinzi deformante, privitorul găsea o lume scoasă din ţîţîni, sfărîmată în bucăţi, redusă la formele geometrice primare şi deformată – dacă mai reuşea să regăsească ceva din lumea sa şi dacă tabloul nu se limita la un joc cu forme şi culori.

Privită sub acest aspect negativ, revoluţia artistică n-a însemnat într-adevăr nimic altceva decît o negare a lumii exterioare şi o desprindere a operei de artă de modelul natural. Întrebarea «Oare aceasta mai este artă?» pe care trebuia să şi-o pună tot mai des

privitorul, îşi găsea justificare. Dacă arta n-a fost nimic altceva şi nici nu putea să fie niciodată altceva decît lumea imaginilor create sub dominaţia idealului de frumuseţe clasică al renaşterii italiene, atunci aceasta nu era artă. Însă orice ar fi vrut să reprezinte arta, revoluţia artistică, care îşi croia drum în primul deceniu al veacului nostru, şi-a dobîndit forţa ei elementară din intensitatea cu care artistul însuşi şi-a pus problema esenţei şi adevărului artei sale.

Opera marilor solitari, creată în ultimele decenii ale veacului al nouăsprezecelea întrucîtva în afara publicului, apărea abia acum la lumina zilei şi dădea impulsuri uriaşe voinţei de înnoire a unei tinere generaţii de artişti. Venise vremea pentru van Gogh: Expoziţia retrospectivă a operelor sale, care a avut loc în 1901 la Bernheim Jeune, a avut un efect inspirator şi eliberator asupra tinerilor pictori care încă îşi mai căutau drumul, dibuind. Aici l-a văzut Henri Matisse pe prietenul său André Derain însoţit de un tînăr necunoscut, de statură herculeană, care-şi striga entuziasmul în faţa tablourilor: «Priveşte, aşa trebuie pictat...» Era Maurice Vlaminck care, în exaltarea sa, declara că-l iubeşte pe van Gogh mai mult chiar decît pe tatăl său.

Faza pointilistă în creaţia fauvilor dovedeşte însă suficient de limpede influenţa unui alt deschizător de drumuri al artei moderne: Expoziţia retrospectivă a lucrărilor lui Seurat – 1905, Salonul independenţilor a fost un eveniment care i-a oferit mai ales tînărului Braque, după cum scrie Jean Leymarie, «o lecţie de nobleţe şi de armonie tăcută, de neuitat.» De o însemnătate covîrşitoare a fost însă expoziţia retrospectivă a operelor lui Cézanne la «Salonul de toamnă» din anul 1907. Maestrul din Aix murise cu un an mai înainte. O nouă generaţie de artişti îi admirase şi imitase încă de la cumpăna veacului opera, însă abia tinerii pictori, pentru care eliberarea artei însemna orice altceva decît arbitrariul individual şi anarhismul, au înţeles-o în sîmburele ei şi au dezvoltat-o mai departe. Ei voiau să-şi elibereze arta de constrîngeri străine, pentru

a o descoperi din nou în legităţile ei proprii. Pe acest drum constructiv le-a premers Cézanne.

Eliberarea artei de toate elementele străine ei, o artă pură, totală şi absolută: iată tendinţa care, către sfîrşitul secolului al nouăsprezecelea, părea să izoleze creaţia artistică de viaţă în toate domeniile artei. Artistul descoperea în totalitatea mijloacelor de expresie care îi stăteau la dispoziţie – poetul în cuvinte, pictorul în culori şi forme – o lume proprie, pe care o delimita de restul lumii şi pe care o apăra împotriva influenţelor din afară. Cînd Degas şi-a exprimat mirarea că nu poate să scrie poezii, deşi îi veneau atît de des idei pentru poezii, poetul Mallarmé i-a răspuns că totuşi o poezie nu se poate face din idei, ci din cuvinte. Cam în acelaşi timp poetul austriac Hugo von Hofmannstahl a apărut în faţa unui public care voia să fie lămurit asupra esenţei poeziei şi i-a declarat că elementul «singur hotărîtor» este «alegerea cuvintelor şi felul cum sînt orînduite.» O nouă şi îndrăzneaţă înlănţuire de cuvinte, a continuat el, nu este «cu nimic mai puţin decît o statuie a tînărului Antinous sau o mare poartă boltită. Lăsaţi-ne să fim artişti ai cuvintelor aşa cum alţii sînt ai pietrelor albe sau colorate, ai minereului turnat, ai tonalităţilor distilate sau ai dansului... Dacă cineva urmăreşte mărturisiri, le poate descoperi în memoriile oamenilor de stat şi ale literaţilor, în destăinuirile doctorilor, ale dansatoarelor sau ale opiomanilor: pentru oameni care nu ştiu să deosebească elementul material de cel artistic, arta nici nu există.»

Hugo von Hofmannsthal era conştient de măsura în care îşi şoca auditoriul cu asemenea opinii.

«Vă miraţi, desigur, de mine», a spus el. «Sînteţi decepţionaţi şi consideraţi că izgonesc viaţa din poezie. Vă miraţi că un poet laudă regulile şi că vede în orînduirea cuvintelor şi în măsură suma poeziei.» Fireşte, ascultătorii lui Hofmannstahl s-au mirat, însă nu s-au mirat nici mai mult nici mai puţin decît cititorii cărora Maurice

Denis le prezentase în anul 1890 definiţia sa despre tablou:

«Un tablou este abia în al doilea rînd reprezentarea unui cal de luptă, a unei femei goale sau al unui eveniment, în primul rînd este o suprafaţă acoperită cu culori după anumite principii de orînduire.» Aceste definiţii n-au fost numai surprinzătoare prin luciditatea formulării lor, pentru mulţi ele au însemnat şi o punere la punct. «Amatorul de artă» iubise pînă acum o poezie pentru că îi povestea sub forma unei balade o istorioară ciudată, pentru că «dădea glas» unor idei înălţătoare sau unor sentimente profunde. Lăudase un tablou pentru că oferea «reproducerea» fidelă a naturii sau excepţional de stilizată a unui cal de luptă, a unei femei goale sau a unui eveniment. Şi iată că acum acest amator de artă trebuia să accepte ca Hugo von Hofmannstahl să-i spună că în felul acesta nu reuşise să deosebească ceea ce era material de ceea ce era artistic şi că, pentru el, arta nici măcar nu existase. Chiar dacă acceptase ca, în contemplarea unei opere de artă, să atribuie formei rolul primordial faţă de conţinut, încă nu mersese destul de departe. Valoarea unei opere de artă era determinată numai şi numai de felul în care artistul folosise mijloacele sale: poetul – cuvintele şi ritmul lor, pictorul-culorile şi orînduirea lor pe o suprafaţă.

Cine înţelegea greşit aceasta, vedea în reducerea operei de artă la elementele ei formale un estetism, care golea arta de toate conţinuturile ei reale şi etice. Poeţii şi pictorii care gîndeau în felul acesta, se mulţumeau, în mod evident, să devină simpli tehnicieni ai cuvintelor sau ai culorilor; păreau că vor să renunţe – într-un fel de autolimitare ascetică – la tot ceea ce folosise arta pînă atunci, pentru a obţine efectele cele mai puternice asupra gîndirii şi simţirii oamenilor. Oare nu declarase Hofmannsthal limpede în discursul său: «De la poezie nu duce nici o cale direct în viaţă, din viaţă nici una în poezie»?

A mai declarat însă în acelaşi timp: «Consider eficienţa drept sufletul artei, sufletul şi trupul ei, sîmburele şi coaja ei, esenţa ei

totală. Dacă n-ar avea efect, nici n-aş şti la ce ar mai exista. Iar dacă ar avea un efect prin ceea ce este material într-însa, prin viaţa pe care o prezintă, iarăşi n-aş mai şti la ce ar mai fi bună». Arta nu renunţa deci în nici un caz la eficienţă, ci tindea, cu mijloacele ei proprii, la o eficienţă artistică proprie numai ei. Ea se mişca într-o sferă pur spirituală şi voia să-l atragă în această sferă pe cel care o recepţiona. Muzica trebuia deci considerată drept marele model către care să tindă toate artele, deoarece în ea «ceea ce este material a fost depăşit pînă la uitare.» Aşa cum poetul se limita la mijloacele sale verbale, tot astfel şi pictorul se mărginea la mijloacele sale plastice pentru a obţine cu ajutorul lor un efect care nu mai datora nimic elementului material şi deci neartistic – adică reprezentării unui cal de luptă, unei femei goale sau a unui eveniment. Poetul inventa cu vocabulele limbii, care puteau să transpună doar neconcludent gîndurile şi simţirile, o limbă nouă care putea să realizeze un contact nemijlocit cu psihicul cititorului sau al auditorului. Astfel, cuvintele trebuiau să fie reinventate sau cel puţin simţite într-un chip nou: ca într-un proces de distilare, cuvintele erau smulse din funcţia servilă în care ajunseseră prin utilizarea cotidiană şi curăţate de toate reziduurile, pentru a putea să devină sunetele pure ale unei muzici a cuvîntului. În gîndirea sa ca şi în poezia sa, Hugo von Hofmannsthal era de o originalitate categorică, fără să fie totuşi un temperament revoluţionar, îndreptat mai degrabă spre trecut decît spre viitor. El credea că poate interpreta poezia drept acea latură «spirituală» care fusese prezentă dintotdeauna – atît în Biblie cît şi în Vede, cum sublinia el. În deceniile următoare chemarea la o «poezie pură», la o «artă absolută», la «imagini autonome» a fost repetată cu asemenea vehemenţă şi a fost aşternută în teorii care tindeau atît de puternic spre excesiv, încît caracterul ei revoluţionar se desluşea din ce în ce mai limpede. În trecut, cei mai mari artişti s-au pus de bună voie în slujba bisericii sau a aristocraţiei, arta împlinind funcţia unei

descrieri a istoriei. Dacă a ajuns să aibă acum pretenţii la o totală independenţă şi suveranitate, aceasta putea să însemne doar că forţele spirituale şi sociale, cărora li se subordonase atîta vreme, şi-au pierdut calităţile lor inspiratoare şi obligatorii.

Cercetătorul istoriei va fi înclinat să considere tendinţele revoluţionare de acest fel ca forme de protest determinate de momentul istoric. Le va scuza într-o oarecare măsură ca Jean Cassou în cartea *Situaţia artei moderne*: «Oare lucrurile nu trebuie exprimate în toată severitatea lor simplă şi cinstită, dacă cineva vrea să se facă înţeles?»

Şi totuşi, arta modernă nu poate fi înţeleasă nici în toată măreţia ei, nici în problematica ei, fără acea *totală voinţă* de reînnoire care i-a dat naştere. Primul care a găsit cuvintele pentru a exprima aceasta de o manieră inegalabilă, a fost poetul Guillaume Apollinaire.

Originea sa este tenebroasă, viaţa sa ne arată suişurile şi coborîşurile unei existenţe de vagabond. S-a îndeletnicit cu de toate pentru a cîştiga bani, avea ceva din calităţile unui ziarist ahtiat de senzaţional, o anumită înclinaţie spre pornografie şi a fost totuşi unul dintre marii poeţi ai Franţei. Cînd, în sfîrşit, şi-a descoperit chemarea care putea să-l împlinească, şi cercul de artişti, care se aduna în jurul său, devenise deja o personalitate puternică, dar şi misterioasă, în care se amestecau nobleţea cu vulgaritatea, înconjurat de vraja unor legende timpurii şi viscolit de scandaluri.

Se poate să fi fost fiul unui prelat, după cum afirma el însuşi cu plăcere, cert este însă doar că a venit pe lume ca fiul frumoasei şi temperamentoasei Angélique Alexandrine Kostrowitzka, cea însetată de viaţă, la 26 august 1880, la Roma. Mama lui se trăgea dintr-o familie de foarte vechi reprezentanţi ai micii nobilimi poloneze iar tatăl ei ocupa la curtea papală postul onorific al unui «cameriere d’onore di capa e spada». Fiica sa, Angélique, şi-a arătat încă de timpuriu temperamentul neastîmpărat, aşa că atunci cînd

aristocratica şcoală mînăstirească, în care fusese primită doar prin intervenţia personală a papei, a dat-o pe uşă afară, părinţilor nedumeriţi nu le-a mai rămas decît o singură scăpare, aceea de a o introduce urgent în societate şi a o căsători.

Angélique, o frumuseţe cu părul întunecat, avea şaisprezece ani, cînd, la un bal, s-a îndrăgostit de un nobil italian cu 24 de ani mai în vîrstă decît ea. Francesco Flugi d'Aspermont ducea o viaţă independentă de aventurier. Angélique prefera însă existenţa nesigură alături de el unei căsătorii mediocre, la care ar fi putut să spere pe baza poziţiei şi averii ei. Fugi deci cu iubitul ei, şi cei doi s-au reîntors la Roma abia în anul 1880, cînd scandalul iscat prin fuga lor era de mult uitat, Angélique dînd aici naştere primului ei fiu. Copilul a fost înscris la starea civilă sub numele de GuillaumeAlbert Dulcigni. Tatăl n-a fost notificat, mama dorea să rămînă anonimă. Abia după mai bine de două luni de la naştere şi-a recunoscut copilul printr-un act de notariat. Acum numele său suna: Guillaume-Albert-Vladimir-Alexandre-Apollinaire Kostrowitzky.

«Wilhelm», cum îl chema mama sa, «Kostro», cum l-au numit mai tîrziu colegii de şcoală, nu şi-a văzut niciodată tatăl, care pînă la urmă a părăsit-o totuşi pe Angélique la insistenţele familiei, şi n-a cunoscut nicicînd o viaţă de familie. În timp ce mama s-a mutat la Monaco şi ducea acolo o existenţă mondenă, dar şi îndoielnică, Wilhelm a urmat la şcoli catolice din Monaco, Nisa şi Cannes. Prin firea sa veselă şi-a cîştigat repede prieteni. Cu unul dintre ei, René Dalize, a încheiat un legămînt pe viaţă, dăruindu-se, ca urmare a unei porniri spre misticism, reveriilor religioase. Cu un altul a întreprins un atac în sensul opus: revista şcolară manuscrisă, pe care a publicat-o împreună cu acesta, manifesta tendinţe de-a dreptul anarhiste. Între timp mama sa s-a legat de un tînăr petrecăreţ şi afacerist, cu care împărţea atît pasiunea pentru aventură cît şi cea pentru joc. Jules Weil a putut să-i ofere o vreme ceea ce dînsa voia

de la viaţă, dar s-a îngrijit şi de educaţia copiilor ei. Cînd cei doi au trebuit să părăsească Monaco complet ruinaţi, Angélique a vrut să-şi încerce din nou norocul la joc în cazinoul din Spa[2] – unde nici măcar n-a fost lăsată să intre – în timp ce el, unchiul Jules, cu cei doi «nepoţi» ai săi, Wilhelm şi Albert, locuia în orăşelul apropiat Stavelot, din munţii Ardenni. Într-o zi dispăru însă şi el, lăsîndu-i singuri la pensiune pe cei doi tineri – Wilhelm avea acum nouăsprezece ani.

Prima iubire, primele poezii: Stavelot a fost o etapă fericită pe drumul vieţii lui Apollinaire. Idila a cunoscut un sfîrşit subit, cînd mama şi-a chemat cei doi fii la Paris, uitînd însă, din păcate, să le trimeată şi bani pentru a-şi plăti nota de la pensiune. Din această pricină au părăsit locul pe furiş, noaptea. Veşnic terorizaţi de gîndul că ar putea fi arestaţi pe drum, au ajuns totuşi, în cele din urmă, la Paris, şi Wilhelm Kostrowitzky, care îşi semnase primele poezii cu pseudonimul Guillaume Macabre, s-a transformat aici treptat în acel Guillaume Apollinaire, chemat să joace un rol unic în viaţa artistică a oraşului.

El a mers pe drumul său cu un optimism neabătut, a aprobat prezentul cu strălucirea şi cu mizeria lui, păstrîndu-şi credinţa într-un viitor minunat chiar şi în condiţiile de viaţă cele mai potrivnice. Oricît de dur l-ar fi tratat lumea, oricît l-ar fi umilit, uriaşa lui foame de viaţă îl arunca mereu în viitoarea vieţii. Deşi primele poezii, istorioare şi articole au stîrnit oarecare interes, ele nu i-au adus nici un venit, aşa că a trebuit să-şi caute un post – «munceşte!» i-a spus mama, care nici ea nu mai poseda nimic –, a trebuit să accepte să scrie o literatură de proastă calitate pentru a-şi cîştiga existenţa. Am fi înclinaţi să-l compătimim pe un tînăr poet care a trebuit să lucreze într-o întreprindere financiară atît de

[2] Spa, staţiune de cură de ape din Belgia, frecventată de mari bogătaşi (n. tr.).

dubioasă ca aceea a domnului Mauser, a scris un roman foileton pentru un personaj atît de îndoielnic ca scriitorul Esnard, şi a conceput pentru o editură cu nimic mai onorabilă o cărticică pornografică – dacă n-am avea impresia că toate acestea l-au amuzat şi că sufletul său n-a avut nimic de suferit. Era mai mult decît puternic: era robust şi-şi putea permite aventuri care ar fi frînt firi mai slabe.

Destinul, care nu l-a prea răsfăţat, i-a mai oferit totuşi încă o dată un an lipsit de griji. Madame de Milhau, văduva vicontelui de Milhau, fiica unei bogate familii burgheze din Köln, l-a angajat ca preceptor al fiicei sale şi l-a luat cu dînsa într-o lungă călătorie prin Germania. Marea vilă «Neuglück» din Brennerscheid şi o vilă mai modestă la Honnef au fost pentru el puncte de repaus într-o călătorie care i-a prilejuit cunoaşterea peisajelor renane, a munţilor Eifel [3] şi a firii unui popor străin. S-a îndrăgostit de Anni, guvernanta engleză a elevei sale, şi i-a făcut curte cu o vehemenţă care a reuşit s-o dezguste. Acest înflăcărat îndrăgostit, care îşi zicea Mal-Aime – cel neiubit – a mai păţit odată la fel, atunci cînd Linda sa i-a mărturisit, în ciuda înflăcăratelor sale poezii de dragoste, că nu nutreşte pentru el decît simţăminte de soră. Însă nici aceste decepţii nu l-au distrus, ci lor le-a datorat cele mai frumoase poezii ale sale. O călătorie de vacanţă l-a dus prin Berlin şi Dresda pînă la Praga şi Viena. N-a acceptat însă niciodată să rupă legătura cu Parisul. Din călătorie trimite mereu cotidianelor şi revistelor articole despre toate şi despre tot, despre starea şoselelor germane şi despre altarul din Pergamon văzut la Berlin. Cînd s-a întors la Paris, ajunsese un bărbat care văzuse lumea, cineva care avea un cuvînt de spus şi care era hotărît să-l spună. În personalitatea sa multilaterală, dorurilor unui poet în fond melancolic şi romantic i s-a suprapus o

---

[3] Masiv păduros din Renania.

încredere în viitor care urmărea urcuşul spre putere şi un loc în vîrful piramidei. Nevoia l-a obligat însă să lucreze ca funcţionar de bancă, şi abia anii următori l-au eliberat dintr-o stare insuportabilă pentru el: din izolare.

Dacă am afirmat la început că Apollinaire a mers cu un optimism imperturbabil pe «drumul său», trebuie acum, să limităm şi să corectăm această constatare. În locul «unui» drum, Apollinaire a urmărit mai multe, dintre care nu puţine s-au demonstrat a fi rătăciri şi fundături. În loc să-şi caute propriul său drum, îi însoţea pe alţii în drumul lor, participa într-un fel la toate expediţiile care porneau spre locuri noi şi promiteau aventura. În apropiere de Auteuil, unde locuia mama sa, i-a întîlnit pe «pictorii de la Chatou». Aceşti doi «fauvi», Derain şi Vlaminck, pictau cot la cot acelaşi peisaj de periferie şi împărţeau unul cu altul acelaşi atelier. Erau nedespărţiţi şi l-au acceptat şi pe Apollinaire ca al treilea în uniunea lor. Dar oricît de «sălbateci» vor fi fost – se pare că tot Apollinaire dădea tonul şi era cel mai sălbatec dintre ei. Mai tîrziu Vlaminck l-a şi descris ca un bărbat care «prin autoritatea pe care şi-a cucerit-o treptat, şi prin scandalurile sale desfrînate, încuraja pornirile cele mai josnice din om».

Aşa cum Maurice Vlaminck s-a distanţat prin aceste cuvinte de dezmăţurile tinereţii şi de tovarăşul său de chefuri Apollinaire, tot astfel a renegat şi creaţia din tinereţea sa, cînd s-a înstrăinat de experimentul fauvist şi a revenit la căile convenţionale ale unei arte reprezentative incolore. Opera sa de tinereţe, care n-a pierdut nimic din strălucirea ei printr-o asemenea dezertare, fusese erupţia unei forţe vitale excesive. Ciclist de curse profesionist, automobilist, din pasiune, unul dintre primii pătimaşi ai vitezei, părea un atlet rătăcit pe tărîmul artei. Deşi n-a fost cel mai mare pictor al grupului său, spiritul de revoltă al grupului a atins prin el cel mai înalt grad al conştiinţei de sine. În opoziţie cu chibzuitul Matisse, care, ca elev al

marelui său profesor Gustave Moreau, n-a negat niciodată legăturile sale cu tradiţia artistică şi tindea spre armonia spirituală, în opoziţie însă şi cu prietenul său cel mai apropiat Derain, care se putea baza pe o cultură temeinică, el era autodidact: un autodidact cu «conştiinţă de clasă», care se fălea că n-a păşit niciodată în Luvru. În schimb se lăuda că a fost primul care a descoperit măreţia artei negrilor. Voinţa sa de revoltă, care sărea peste secole de cultură clasică ca peste un obstacol supărător, se întorcea spre originile instinctului născător de forme şi se entuziasma în faţa elementarului. La întrebarea «ce este fauvismul?» răspundea: «Sînt eu! Este felul meu de a trăi această epocă, maniera mea de a mă revolta, de a mă elibera şi de a respinge orice reguli şi orice tutelă: este tot albastrul meu, tot roşul meu, tot galbenul meu...» Culorile primare pure, stropite din tub pe pînză, reprezentau descărcările lumii sale senzoriale explozive: erau aruncate ca fluviile de lavă din interiorul unui vulcan, zvîrlite provocator în ochii viitorului privitor. Exista oare cu adevărat un limbaj al culorilor? Prin culorile sale, Vlaminck a început să vorbească o limbă foarte puternică, agresivă. Le repezea sălbatec, brutal şi dur unele în altele, le intensifica pînă la intensităţi extreme, desfăşura cu ele un dans ritmic de o forţă dezlănţuită, striga şi urla împreună cu ele – şi lua cunoştinţă satisfăcut, cînd i se adresa cuvîntul de ocară «fauve», că a fost auzit şi înţeles.

Chiar dacă Vlaminck reprezenta fauvismul în modul cel mai personal şi mai spectaculos, Henri Matisse a fost totuşi acela care a dominat, a cărui conducere au acceptat-o un timp artişti de puternică originalitate. «Pictorilor de la Chatou» li s-au alăturat elevi din atelierul lui Moreau şi de la Academie Carrière ca Marquet, Manguin, Camoin şi Puy, apoi trei artişti veniţi din Le Havre: Émile-Othon Friesz, Raoul Dufy şi Georges Braque, şi, în sfîrşit, olandezul Kees van Dongen. Prima mişcare artistică a secolului al douăzecilea, care şi-a desfăşurat forţele în scurta

perioadă de cinci, şase ani – comprimată între 1902 şi 1907 – a însemnat o reînsufleţim a senzualismului, a învăţăturii conform căreia «orice cunoaştere îşi are originea în impresii sau reprezentări senzoriale.» Arta «fauvilor» se deosebea însă de arta senzualistă a impresioniştilor prin emoţionalitatea ei puternică, adesea exagerată, şi prin renunţarea la impresia senzorială optică. Artistul accepta faţă de natură doar propriile sale simţiri şi găsea pentru ele echivalente de expresie în «culori şi în orînduirea lor pe o suprafaţă.» Ca «pictură pură», care nu mai voia să se impună decît prin forţa culorilor şi formelor, arta sa se afla într-o opoziţie extremă cu simbolismul. Nu mai voia să exprime idei şi dispreţuia orice alegorie, care era resimţită drept «adaos literar» şi o profanare a imaginii considerată suficientă prin ea însăşi.

Cum putea Apollinaire să se entuziasmeze pentru această artă? Cum se putea simţi atras de Derain şi Vlaminck? Cînd li s-a alăturat, poezia şi gîndirea lui se mai aflau încă sub vraja simbolismului, dacă se face abstracţie de *Cîntecele renane*, care oglindesc trăirile din călătoria sa prin Germania şi trădează, prin atmosfera lor fundamentală, interiorizarea sentimentelor şi melancolia unui poet romantic. Şi dacă este destul de uimitor că *acest* Apollinaire a putut să se împrietenească cu tablourile unui Derain şi unui Vlaminck, uimirea noastră creşte încă, dacă ne gîndim că pînă în acest moment poetul nu manifestase încă nici o atracţie deosebită către arta plastică. André Billy scrie în amintirile sale despre Apollinaire că prietenul său se oprise împreună cu cei mai mulţi încă la impresionism, chiar dacă i-ar fi putut fi cunoscute şi tablouri de van Gogh, Seurat, Gauguin şi Cézanne. Toţi cei ce-l cunoşteau sau credeau că-l cunosc pe Apollinaire urmăreau, în această perioadă, cu uimire, ba chiar cu neînţelegere, drumurile sale, care aparent aveau comun doar faptul că îl scoteau din el şi-l aruncau în alienare.

Ceea ce îl atrăgea spre Vlaminck şi Derain şi-l împingea în măsură tot mai mare să-şi aleagă pictori ca prieteni şi să participe

nemijlocit la experimentele lor, trebuie să fi fost mai întîi sentimentul încă neclar că aici – în domeniul picturii – se pregătea ceva nou şi mare. Că posibilitatea unei colaborări între pictori şi scriitori exista, o demonstrase încă o dată – de o manieră cu totul nouă – «Revue Blanche». Această revistă fondată de fraţii Natanson, a constituit timp de zece ani locul unde poeţii simbolismului se întîlneau cu cei din grupul «Nabis», dar mai atrăgea, în afară de aceştia, şi toate forţele tinere, tinzînd spre progres. În 1903, cînd a trebuit să-şi înceteze apariţia, nu s-au pierdut nici spiritul ei de solidaritate artistică, nici voinţa de fapte revoluţionare care, alături de principiile formale artistice foarte largi, constituise liantul cel mai puternic, unind pictori cu personalităţi atît de categoric-diferite ca Toulouse-Lautrec, Bonnard, Vuillard, Denis, Steinlen şi Valloton cu scriitori şi poeţi ca Octave Mirbeau, Jules Renard, Tristan Bernard şi Apollinaire.

După cum scrie John Rewald, toţi simboliştii – cu remarcabila excepţie a ultranaţionalistului Maurice Barres – au fost anarhişti, care-şi mărturiseau aderenţa la extrema stîngă. Fanatismul lor politic izvora din pornirea idealistă de a îmbunătăţi lumea, găsind în teoriile lui Kropotkin tot ceea ce şi-au dorit: libertatea individului, dreptatea socială, iubirea de oameni şi solidaritatea frăţească. Este foarte uşor de înţeles că artişti care trăiau în mijlocul unei burghezii mulţumite de sine şi insensibile la orice manifestare a noului, visau la o societate nouă care să le permită să-şi desfăşoare forţele creatoare în libertate totală. Visau deci la aceeaşi «ţară a viitorului», pe care marii solitari ai artei moderne şi-o doriseră încă de mult. Dar nu le fusese încă dat să păşească în ea. Acum însă viitorul părea mai aproape, gata să-l apuci cu mîna. Adeseori părea că vechea orînduire socială se află în pragul prăbuşirii. După sfîrşitul jalnic al complotului partizanilor lui Boulanger şi zdruncinarea opiniei publice prin scandalul canalului de Panama, o serie de acţiuni teroriste anarhiste au început să înspăimînte Parisul.

Un anarhist ca Ravachol, căruia i-au reuşit o duzină de atentate cu bombe, se bucura de o glorie legendară şi era sărbătorit ca un erou al libertăţii. Cînd Mallarmé a fost solicitat să ia atitudine împotriva acestor acte de teroare, a refuzat să discute măcar despre «faptele acestor sfinţi». O bombă a explodat în parlament fără să fi provocat pagube prea mari, în timp ce preşedintele republicii, Carnot, a căzut victimă unui alt atentat. Poetul Laurent Tailhade a rezumat gîndul prietenilor săi în exclamaţia: «Oare ce importanţă are că se pierd cîteva individualităţi şterse, cînd gestul e frumos!» Întîmplarea a vrut ca un asemenea «gest frumos» să fie săvîrşit în imediata lui apropiere şi ca el să-şi piardă un ochi datorită unei schije. A suportat pierderea cu indiferenţă stoică. Cuvîntul «avangardă» care a apărut în această perioadă, însemnînd avanpost sau grup de atac, era preluat din limbajul soldăţesc şi suna agresiv. Conştiinţa mîndră de a face parte din avangardă despăgubea pentru lipsurile materiale şi înfrîngea sentimentul paralizant al izolării. Locul trufiei de elită – «să plece cu-al său rege cîntăreţul, căci ei stau împreună pe-a omenirii culme» scrisese încă Schiller, parafrazîndu-l pe Büchmann – l-a luat credinţa că luptînd cu armele spiritului, poate fi cucerit un viitor mai bun pentru omenire. Artistul a renunţat la pretenţia de a ocupa o poziţie privilegiată deasupra sau dincolo de această lume şi se ferea să accepte vreo alianţă cu puterile dominante. Descoperirea lucidă a faptului că nu reprezintă decît o minoritate dispreţuită şi fără putere în mijlocul unei societăţi duşmănoase, nu mai era o pricină de disperare. Un avanpost este întotdeauna mic, trage însă eşalonul după el. El merge înaintea trupei şi îi arată calea. În voinţa lor de înnoire totală, scriitorii, poeţii şi pictorii se simţeau legaţi unii de alţii, legaţi chiar de toţi cei care luptau pentru înnoire în orice domeniu al vieţii. Artiştii revoluţionari îşi dădeau mîna şi credeau că descoperă în revoluţionarii politici pe tovarăşii lor de gîndire care porniseră pe alte căi către aceeaşi ţintă.

Trebuie însă amintit, că revoluţionari ai spiritului pot fi

reacţionari politici, după cum ne arată într-un mod uluitor cazul lui Cézanne. Elanul revoluţionar al impresioniştilor se istovise în elementele formale şi ajunsese să se împace cu un conformism pe care nu-l mai putea zgudui nici chiar atitudinea duşmănoasă a publicului. Pe atunci Camille Pissarro mai reprezenta o excepţie uimitoare prin concepţiile sale ateiste şi anarhiste. Abia spre sfîrşitul veacului al nouăsprezecelea energiile revoluţionare s-au concentrat ca într-un focar, ştergînd deosebirile de esenţă dintre revoluţia spirituală şi cea social-politică. Asemuite cu dezbaterile înflăcărate şi dure, pe care le-au purtat între ei un sfert de veac mai tîrziu scriitorii, poeţii şi pictorii acelei «Revue Blanche», conversaţiile impresioniştilor din cafeneaua «Guerbois» păreau izbucnirile disperate şi inofensive ale unor tineri artişti dezorientaţi.

Printre criticii de artă avangardişti ai acestei perioade se afla şi Félix Fénéon, primul care a pledat pentru arta lui Seurat şi care a stabilit noţiunea de «neo-impresionism». El se deosebea de criticii de artă ai generaţiei mai vîrstnice ca Duret şi Duranty, care încă se mai străduiau să-i recomande publicului pe pictorii impresionişti drept cetăţeni cinstiţi, nu numai prin temperamentul său pătimaş, ci şi prin ieşirile sale dure împotriva publicului. Era un anarhist care declara public că atentatele cu bombe sînt mult mai eficiente decît răspîndirea unor manifeste şi care, ulterior, a fost implicat el însuşi într-un proces de anarhişti. Într-un articol despre Pissarro îşi exprima suficient de limpede gîndurile: «Cînd trebuie să se afirme ceva nou, trebuie să crape mulţi bătrîni nebuni. Nădăjduim ca aceasta să se întîmple cît mai curînd posibil. O asemenea dorinţă nu este deloc umană, însă e practică».

În hotărîrea îndîrjită de a brusca opinia publică nu s-a putut măsura însă nimeni cu Alfred Jarry. Acesta a adus pe scenă monstruoasa figură a acelui «Ubu», care nu-şi nega originea într-o înfiorătoare poznă de şcolar, şi a provocat prin aceasta voit scandalul scandalurilor. Nemulţumit că a şocat doar lumea

burgheză cu această imagine barbară şi demonică a propriului ei filistinism, s-a străduit din răsputeri să fie el însuşi un Ubu, complăcîndu-se în rolul unei sperietori în carne şi oase a burgheziei. Apollinaire a avut ce să înveţe de la el şi a învăţat mult: spiritul burlesc, plăcerea de a mistifica, băutul de absint.

Sensibilul poet liric Apollinaire şi criticul-social îndîrjit şi acid Alfred Jarry: iată o pereche de-a dreptul ciudată. Şi totuşi se pare că Marcel Adéma, biograful lui Apollinaire, are dreptate cînd afirmă că influenţa lui Jarry asupra lui Apollinaire s-ar putea explica doar prin aceea că între cei doi prieteni a existat o anume afinitate electivă. Dar ce să mai spunem oare despre primejdioasa înclinaţie a lui Apollinaire de a se împrieteni cu asemenea indivizi dubioşi, cu aventurieri şi fantaşti instabili ca belgianul Géry Pieret, care a furat cîteva statuete din Luvru? Această relaţie supărătoare a făcut ca Apollinaire să fie bănuit că a participat el însuşi la furt şi că ar fi ştiut cîte ceva chiar şi despre senzaţionalul furt al *Mona Lisei*, întîmplat cam în acelaşi timp. După cum scrie Adéma, asemenea aventuri l-au dus pe Apollinaire pînă în închisoare, adaugă însă apoi, ca pentru a-şi îndulci formularea, că, din fericire, poezia a salvat totul.

Deşi Marcel Adéma a cercetat cu un zel pătimaş viaţa şi opera lui Apollinaire, se pare că în faţa complexităţii comportamentului său («compléxite de son comportement») – a caracterului haotic a atitudinii sale sociale, se află şi astăzi la fel de nedumerit ca şi prietenii intimi ai lui Apollinaire, care au urmărit drumul poetului, dezaprobîndu-l. «Un aspect paradoxal al spiritului său», scria el, «l-a făcut pe Apollinaire să aibă ca scop de a nu avea nici un scop, ci de a înghiţi totul, mai ales dacă era nou şi îndrăzneţ». Adéma vorbeşte apoi despre o «adaptabilitate feminină», care îi permitea să se transforme faţă de fiecare interlocutor într-un om nou, să i se adapteze şi să se transpună în situaţia aceluia. Dar mai vorbeşte – şi aceasta seamănă cu o scuză – şi despre omul Apollinaire, cel gingaş

şi plin de compasiune, care nu voia să se lase păcălit de simţămintele sale. «Se teme ca nu cumva să se lase tîrît în mod foarte cinstit, de o emoţie prea puternică. Ar vrea să pară un diletant, un sceptic, un ironic şi se dedă sistematic unor fantasmagorii, care sînt împotriva propriilor sale înclinaţii». Şi unul dintre cei mai apropiaţi prieteni ai lui Apollinaire, André Billy, vorbeşte, în amintirile sale, pe care le-a notat în 1959, despre «adevăratul Apollinaire», care ar fi fost din «adîncul sufletului» străin de ambiţiile de «chef d'école».

Toate aceste notaţii conţin un sîmbure de adevăr, sînt însă în mică măsură chemate să lămurească fenomenul Apollinaire şi să explice forţa sugestivă pe care o răspîndea. Apollinaire n-a trăit şi creat din sărăcia unui gol interior, care absoarbe idei străine ca un vas oarecare, ci din plinul unei firi de poet, a cărei plăcere a fost să se dăruiască altora şi altor lucruri. Poseda o bogăţie inepuizabilă de energie liberă şi independentă, pe care putea s-o cedeze sau s-o transmită fără ca prin aceasta să devină mai sărac. Capacitatea sa de a se transpune în alte firi pînă la depersonalizare totală şi de a se încărca cu energii străine, nu însemna deloc renunţare la sine, pentru că individualitatea sa puternică şi categorică s-a dovedit nepieritoare în ciuda tuturor escapadelor.

Apollinaire a fondat împreună cu prietenul său, criticul de artă André Salmon, o revistă – «Festin d'Ésope» –, care şi-a încetat însă apariţia după al nouălea număr. Doar cîteva luni mai tîrziu a putut să publice o nouă revistă: «La Revue Immoraliste», schimbîndu-i însă numele după primul număr, pentru că maicilor unui ordin, care locuiau în clădirea redacţiei, le era neplăcut că la uşa lor băteau zilnic nişte făpturi dubioase, care se interesau de o «revistă imoralistă». Sub noul nume – «Lettres modernes» – a apărut cel de al doilea şi ultim număr. După dispariţia revistei «Revue Blanche», lui Apollinaire i-a mai rămas doar colaborarea la revista «Vers et

Prose», editată de Paul Ford. Pentru a se menţine pe linia de plutire, a continuat să lucreze ca funcţionar de bancă, a publicat două romane pornografice, a editat o serie întreagă de cărţi pornografice, a scris o introducere elogioasă operelor marchizului de Sade, a folosit o perioadă chiar şi un pseudonim feminin – Louise Lalanne. Materialiceşte o ducea la fel de greu ca şi mai înainte, devenise însă invulnerabil: se înconjurase de prieteni, ajunsese sufletul unui cerc de intelectuali.

Unul dintre personajele cele mai ciudate, pe care le-a atras în cercul său de vrajă, a fost «baronul» Mollet. Acest om poate că nici n-ar trebui să fie amintit, dacă n-ar fi împlinit o misiune importantă în viaţa lui Apollinaire. Mollet i-a mijlocit întîlnirea cu un tînăr pictor spaniol, care vizita pentru a patra oară Parisul şi care probabil că încă nu ştia că va prinde rădăcini aici. Pablo Picasso avea 23 de ani şi nu făcuse încă pasul hotărîtor spre cubism. Nedespărţit de el era Max Jacob, un umorist mistic sau un mistic plin de umor, un vizionar poet. Văzuse într-una din zile la Vollard, un tablou de Picasso, care l-a copleşit. I-a scris o scrisoare, l-a vizitat şi i-a citit poezii. Spaniolul, a cărui franceză abia îl ajuta să se facă înţeles şi care cu greu pricepuse ceva mai mult decît o adiere, îl ascultă cu răsuflarea tăiată şi decretă: «Sînteţi cel mai mare poet al timpului». Cei doi artişti au trăit apoi de nevoie împreună: Picasso s-a mutat la Jacob; iar cînd şi-a găsit un atelier în rue Ravignan, s-a îngrijit ca prietenul său să-i poată deveni vecin.

Prima lor întîlnire cu Apollinaire a fost suficientă pentru a fonda o prietenie durabilă. Max Jacob scrie despre Apollinaire: «Era un bărbat tînăr, impozant, bine legat, care acum ştia să rîdă ca un copil pentru ca în cealaltă clipă să se prăbuşească într-o sumbră melancolie». Se poate ghici cu uşurinţă ce însemna Apollinaire pentru ei: forţă concentrată, exprimată adeseori prin zarvă zgomotoasă, un izvor de energie. Jacob era timid şi fără încredere în forţele sale, Picasso se închista însă din mîndrie şi era, în ciuda

aparentei sale siguranţe de sine, atît de uşor de rănit în sinea sa, încît ironia şi zeflemeaua ar fi putut să-l abată din drumul său. Masca sa de Cezar, avîntul însufleţitor al verbului său – şi vorbea, nu glumă – optimismul său neostoit şi toată robusteţea persoanei sale făcea din Apollinaire tovarăşul de drum, de care avea mare nevoie. «Am plecat toţi trei, împreună», încheie Jacob relatarea primei lor întîlniri – «şi Guillaume ne-a luat cu el într-o nesfîrşită plimbare. Astfel au început cei mai frumoşi ani ai vieţii mele...»

Sărăcăciosul atelier al lui Picasso din Rue Ravignan se afla în «Bateau Lavoir»: o construcţie din lemn, care se clătina vizibil pe vreme de furtună, lipită de o colină din Montmartre. O sofa fără saltea, o masă şubredă, în al cărei sertar locuia un şoarece alb, două scaune şi o ladă, pe care, la nevoie, se putea şedea – iată mobilierul acestei încăperi, în care pictorul noaptea lucra, iar peste zi îşi primea numeroşii săi prieteni. Apollinaire s-a mutat într-o locuinţă micburgheză de pe Rue Henner şi avea de făcut doar cîţiva paşi pe jos, dacă voia să-şi viziteze prietenii din Bateau Lavoir. Dintre chiriaşi mai făceau parte criticul de artă André Salmon, sculptorul Manolo, pictorul van Dongen şi ilustratorul Juan Gris, care-şi impunea drumul în pictură cu furia creatoare a unui obsedat. Picasso i-a vorbit lui Apollinaire despre o tînără artistă, care se numea Marie Laurencin, şi a remarcat, făcîndu-i cu ochiul, că ar putea fi o «logodnică» pentru el. Poetul a cunoscut-o pe tînăra fată, care pe atunci mai urma cursurile Academiei de pictură, la Galeria Sagot. Au rămas şase ani împreună: Apollinaire, un amant înflăcărat, însă şi dominator şi adesea brutal, Marie o iubită capricioasă şi excentrică, care a reuşit să-l reţină atît de mult, pentru că, probabil, părea să i se sustragă în fiece clipă. Naiv cum era, «vameşul» Rousseau a denumit-o muza lui Apollinaire. Fără îndoială că ea a fost elementul feminin care l-a legat pentru totdeauna pe acest erotic între poeţi de pictură.

Primul articol de critică de artă semnat Apollinaire e datat în anul 1907. Este cronica unei expoziţii de la «Salonul de toamnă», scrisă pentru revista «Je dis tout». Apollinaire ştie să se adapteze neruşinat de bine nivelului acestui organ de presă. Pentru moment s-ar fi putut crede că a apărut un nou Zola, care se ridică în apărarea tinerilor artişti împotriva abuzurilor criticilor de artă. De altfel, prin acest articol, Apollinaire şi-a atras duşmănia pe viaţă a lui Frantz Jourdain, a acestui eminent arhitect şi preşedinte al «Salonului de toamnă». I-a creionat o caricatură amuzantă şi a povestit despre el lucruri teribile ca, de pildă, prima lui întîlnire cu Rousseau-Vameşul, care, în calitatea sa de vameş, l-ar fi surprins făcînd contrabandă cu ţigări de foi. Aceasta ar fi fost deci explicaţia că sărmanul Rousseau era tratat atît de prost la «Salonul de toamnă». Fireşte, toată povestea nu era decît o farsă şi nu urmărea alt scop decît să-i amuze pe cititori. Rousseau nu fusese niciodată un vameş care să fi controlat călătorii – lucra ca scrib la administraţia vamală a Parisului – iar sărmanul Jourdain nu făcuse nicicînd contrabandă cu ţigări de foi, însă toată istorioara fusese ticluită cu mult haz, pusă chiar şi în versuri, potrivindu-se minunat într-un articol, care nu avea nimic comun cu sincera indignare şi cu patosul retoric ale lui Zola. Se încerca aici o tehnică a scandalului, care nu urmărea să facă decît vîlvă. Fiecare frază servea distracţiei publicului cititor, nimeni n-o lua în serios. În acelaşi stil se povestea mai departe de ce a fost respins un tablou de Matisse – *La coiffeuse* – şi de ce *n-au* fost respinse tablourile lui Othon Friesz. Atmosfera ar fi fost împotriva lor, însă unul dintre criticii de artă s-a ridicat şi a afirmat că pictorul are o mică prietenă, care îi rupe toate tablourile în bucăţi şi mai vorbeşte perfect şi japoneza. Faţă de această situaţie s-a dat curs milei, nu adevărului. Iată un debut nu prea promiţător pentru un critic de artă. Ceea ce scrisese Apollinaire despre artă mai înainte – în anii 1902 şi 1903, despre altarul din Pergammon de la Berlin, despre o expoziţie din Düsseldorf, despre Muzeul germanic

din Nürenberg şi despre falsuri – erau articolele unui ziarist, care ştie să scrie despre orice, şi despre artă la nevoie, demonstrîndu-şi astfel îndemînarea la scris şi bunul gust. Însă nici chiar imnul de laudă adus lui Picasso, abia cîştigat ca prieten, în anul 1905, nu trăda încă faptul că Apollinaire era chemat să devină marele interpret al unei arte noi.

Marea cotitură a intervenit abia în anul 1908. Într-o prezentare a Salonului Independenţilor, Apollinaire s-a dovedit deodată un critic de artă conştiincios, care judecă producţia contemporană cu autoritatea unui ştiutor şi şi-a curăţit stilul de vorbărie şi glume nesărate. În acelaşi an a scris pentru catalogul unei expoziţii din Le Havre *Cele trei virtuţi pictoriceştii* mărturisirea de credinţă a unui poet faţă de arta timpului său; este pentru prima oară că foloseşte un ton care urma să-l facă propovăduitorul mesianic al noilor idealuri artistice.

Din acelaşi an mai deţinem şi prefaţa sa la catalogul expoziţiei Braque din Galeria Kahnweiler. Cu o ascuţime necruţătoare a lichidat impresionismul şi, public, l-a declarat decedat, pentru ca să fie liberă calea pentru o «artă mai nobilă, mai măsurată, mai ordonată şi mai cultivată». Iată ce scrie despre Braque: «Acest pictor are ceva dintr-un înger. Mai pur decît ceilalţi oameni, nu-l interesează nimic din ceea ce e străin de arta lui şi ar putea să-l scoată din paradisul în care locuieşte.» Oricît de necesară ar fi fost răfuiala cu impresionismul şi oricît de frumos şi poetic ar suna aceste fraze, articolul ne arată totuşi cît de nesigur se mai mişca încă Apollinaire pe tărîmul criticii de artă. Se întorcea în trecut, folosea cuvinte mari, se strecura cumva în jurul obiectului, pentru că nu-l stăpînea încă întru totul. A reuşit totuşi să definească foarte precis arta lui Braque numind-o: «Un lirisme coloré».

Pentru Apollinaire, arta a devenit o pasiune. Era arta prietenilor săi şi a iubitelor sale. Chiar dacă nu era singurul care o susţinea, forţa de convingere cu care o făcea, era incomparabilă. Cartea sa

Pictorii cubişti a apărut abia în 1913, deci un an după cartea prietenului său André Salmon despre pictura modernă, mai tîrziu chiar şi decît acel *Manual despre cubism* pe care l-au scris pictorii Metzinger şi Gleizes. Cartea lui Apollinaire mai conţinea însă şi «meditaţii estetice» din ultimii cinci ani, care în parte fuseseră publicate, depăşind astfel prin profunzimea înţelegerii şi prin forţa cuvîntului poetic celelalte două cărţi.

Această scriere era elogiul artei noi. Poetul s-a văzut însă nevoit să risipească în mintea cititorilor, pe care voia să-i cucerească pentru această artă, o bănuială despre care ştia prea bine că nu era lipsită de orice temei. Ironiei pe care publicul o arătase faţă de tînăra artă, reprezentaţii acesteia îi răspundeau printr-o anume ironizare a publicului, încercînd să se răzbune că au fost nedreptăţiţi. Plăcerea mistificării, a diversiunii şi blufului nu-i erau străine nici lui Apollinaire, prietenul lui Alfred Jarry. Un pictor ca Francis Picabia, despre care Apollinaire afirma precaut în cartea sa, că «surpriza» joacă un rol important în opera sa, s-a lăsat dus atît de departe în înclinaţia de a provoca, încît l-am putea numi un acrobat printre artişti, figurile sale deosebit de primejdioase mergînd pînă la limitele absurdului. După primele încercări, în care artiştii mai experimentau încă cu îndrăzneala unor tineri rebeli, cubismul devenise un limbaj formal foarte strict, care voia neapărat să fie luat în serios.

Chiar dacă tînăra artă nu intenţiona o mistificare a publicului, e foarte posibil că reprezenta totuşi o automistificare artistică şi o eroare. E ciudat cu cîtă seriozitate a abordat Apollinaire această posibilitate şi cu cîtă onestitate se străduia să-i demonstreze lipsa de sens. Nici Fénéon, nici Salmon nu s-ar fi apucat să risipească cu atîtea cuvinte o bănuială care punea la îndoială întreaga artă modernă, considerînd-o o mare şi unică eroare. Simţea oare Apollinaire mai limpede decît ei că, înainte de a se putea găsi înţelegere, trebuia învinsă opoziţia? Căuta el oare cu mai mult zel

decît ei să cîştige un public larg pentru tînăra artă şi era oare din această pricină mai înclinat să explice şi să răspundă îndoielilor «privitorului naiv»? Sau a simţit oare şi el însuşi, trebuind să răzbată pînă la înţelegerea artei plastice, aceste îndoieli? «În toată istoria artei», scria el, «nu ne este cunoscută nici o singură mistificare colectivă şi nici o singură eroare artistică colectivă. Dacă noua şcoală a picturii ar reprezenta un asemenea caz, ar fi un eveniment atît de extraordinar, încît ar trebui să-l considerăm o minune. S-ar putea presupune la fel de bine că un popor ar naşte deodată toţi copiii fără cap sau fără picioare sau fără braţe – o presupunere evident absurdă!»

Iar dacă noua artă nu constituia o rătăcire, atunci trebuia găsită o explicaţie, de ce era atît de greu înţeleasă. Criticul social Zola îşi explica rezistenţa artei moderne din timpul său prin duşmănia firească dintre creatorul liber şi masă. Făcînd parte dintr-o generaţie de artişti ale căror speranţe erau orientate spre marele colectiv al unei «umanităţi» idealizate, lui Apollinaire nici nu i-ar fi trecut prin minte o asemenea interpretare. Măreţia şi tragicul artistului – aşa gîndea el – constau în aceea că el dădea epocii sale un chip şi îi crea un tip nou de om, reprezentativ pentru acea epocă. Oamenii însă nu se recunoşteau în oglinda care le arăta adevărata lor faţă. «Cine îi ia în derîdere pe noii pictori», avertiza Apollinaire publicul, «îşi bate joc de propriul său chip. Căci omenirea viitoare îşi va putea înfăţişa omenirea de astăzi doar după imaginea care îi va fi transmisă de către cei mai vii, adică de cei *mai noi* dintre artişti». Nou, mai nou, cel mai nou – niciodată nu exprimase vreun scriitor atît de des şi în sens atît de pozitiv acest adjectiv. În gura lui Apollinaire noul părea să devină nou, să dobîndească o semnificaţie nouă, care s-o înalţe deasupra banalului «încă-n-a-mai-fost» şi a momentului pur temporal al prezenţei sale. «Prezentul» este o noţiune care nu reprezintă încă o judecată de valoare: poate fi bun sau rău şi poate fi apreciat şi judecat doar retrospectiv. Dar dacă arta, concepută ca o

mişcare progresivă obţine funcţia de a smulge epoca în care trăim din confuzia ei haotică, de a o reprezenta, orînduind-o pe plan spiritual, şi de a o întruchipa într-un tablou, atunci artistul «creează» mai întîi acest prezent şi îi indică omenirii drumul spre viitor. Abia astfel noul va cîştiga cea mai mare valoare artistică şi va deveni criteriul care desparte creaţia de epigonism.

Limbajul metaforic al lui Apollinaire devine biblic-monumental, cînd vorbeşte despre *înnoitorii* care se rup de ceea ce este vechi: «Nu poţi să porţi pretutindeni cu tine cadavrul tatălui tău. Îl laşi alături de ceilalţi morţi. Dacă-ţi aminteşti de el, îl plîngi şi vorbeşti despre el cu admiraţie. Cînd devenim noi înşine taţi, nu ne putem aştepta ca unul dintre copiii noştri să se rupă în bucăţi pentru a continua să trăiască viaţa cadavrului nostru, însă picioarele noastre rămîn înfipte în pămîntul în care se odihnesc morţii».

Cît de dur, de insensibil, de «neomenos» sună aceste cuvinte, şi trebuie să sune astfel! «Mai ales că», afirmă Apollinaire, «artiştii sînt oameni care vor să devină *neomenoşi*».

La citirea unei asemenea fraze poţi fi şocat sau chiar să te şi sperii, şi fără îndoială că ea s-a născut din bucuria paradoxului şi urmăreşte un efect-surpriză. Desigur, Apollinaire nu dorea ca artistul să fie un monstru rece, şi, deşi îl citează în cartea sa pe Nietzsche şi a fost influenţat de ideile acestui filozof, n-ar fi corect să se afirme că şi-l imagina ca «supraom». El considera însă actul său eliberator constînd în aceea că dislocă oamenii din ordinea naturii, în care «sîntem toţi doar animale». Tinerii pictori, care nu se mai limitau doar la omenesc, împlineau prin aceasta ruptura de spiritul antichităţii eline, pentru care omul fusese măsura tuturor lucrurilor. «Arta elină», scrie Apollinaire, «şi-a făcut despre frumuseţe o imagine pur omenească». Şi chiar dacă scopul artei a rămas neschimbat, «plăcerea ochiului», acum se cerea ca iubitorul de artă să afle în ea o plăcere pe care n-o putea simţi niciodată, privind «lucrurile fireşti». Noua artă scotea la iveală o frumuseţe nouă,

nemaiauzită, neomenească.

«Şcoala modernă a picturii pare cea mai îndrăzneaţă din cîte au existat vreodată. Ea caută frumosul *în sine.* Frumuseţea pe care vrea s-o înfăţişeze, nu are nimic din plăcerea pe care omul i-o oferă omului, şi nicicînd de la începutul istoriei n-a mai îndrăznit vreun artist european aşa ceva. Noii artişti tind către un ideal de frumuseţe, care nu se mai mulţumeşte să fie expresia trufaşă a rasei omeneşti...»

Întrucît artistul a lăsat omenescul în urma sa şi, în căutarea unei «naturi superioare», s-a eliberat de fenomenele naturale date nemijlocit simţurilor noastre, Apollinaire putea să declare acum: «Asemănarea nu mai are acum absolut nici o importanţă. Obiectul nu mai contează deloc sau aproape deloc. Arta modernă refuză toate mijloacele prin care marii artişti ai vremurilor trecute au plăcut oamenilor». Avangarda, al cărei vorbitor s-a făcut Apollinaire, şi-a stabilit ţeluri foarte înalte. Creaţia, care se oferă ochilor extaziaţi ai unor oameni senzoriali şi vrea să fie eternizată de ei, nu mai avea ce să le spună unor pictori, care au pornit să stăpînească lumea cu mijloace spirituale, s-o recreeze, s-o creeze din nou. «Ei se îndepărtează», scrie Apollinaire, «tot mai mult de vechea artă a iluziilor optice şi proporţiilor locale, pentru a exprima măreţia formelor metafizice. Chiar dacă arta actuală nu este consecinţa anumitor convingeri religioase, ea indică totuşi multe trăsături ale artei mari, adică religioase».

Artistul a devenit «inuman», pentru că a devenit creator, «dumnezeul» unei lumi create de el. Prin aceasta însă nu se îndepărta de comunitatea omenească, ci îi atrăgea pe oameni în sfera sa. «Pictorul să ne ofere în primul rînd spectacolul propriei sale dumnezeiri, iar tablourile pe care le dăruieşte unei lumi înconjurătoare pline de admiraţie, îi vor oferi acesteia înalta plăcere de a deveni conştientă de propria ei dumnezeire».

Erau cuvinte mari, menite să formeze un public care să găsească

în arta timpului său o religie sau cel puţin un înlocuitor al religiei. Arta a preluat de la ştiinţă stricteţea spirituală: «Picasso studiază un obiect aşa cum disecă un chirurg un cadavru» şi s-a lăsat pătrunsă de spiritul geometriei.

Printre intimii cercului de artişti, care se întîlnea în Montmartre într-o cîrciumă de mahala ca «Lapin Agile», se găsea şi un matematician. Rolul jucat de el în rezolvarea problemelor cubiste a fost probabil în mod grotesc exagerat şi transformat de istoriografia modernă a artei într-o legendă, care nu mai poate fi distrusă. Maurice Princet era orice altceva în afară de un mare matematician: lucra ca salariat al unei societăţi de asigurări şi nu putea să le ofere artiştilor decît cel mult cîteva firimituri matematice. Cu atît mai uimitor este, cît de profund a putut să-i impresioneze pe pictorii cubişti cu o noţiune ca «a patra dimensiune» – mai ales pe cei slabi, care aveau nevoie de asemenea ajutoare teoretice. Metzinger şi Gleizes, de pildă, s-au ocupat foarte serios de această noţiune în cartea lor, ea apărînd şi în cartea lui Apollinaire. Poetul le povestea cititorilor săi cu oarecare naivitate că «în zilele noastre» oamenii de ştiinţă nu se mai mulţumesc cu cele trei dimensiuni ale geometriei euclidiene şi afirma că în atelierele artiştilor moderni toate problemele noi în legătură cu spaţiul ar fi concentrate în noţiunea celei de «a patra dimensiuni». Însă două pagini mai încolo citim notaţia că această noţiune nu mai are decît «o importanţă istorică». Reamintind însă faptul că la redactarea cărţii sale a folosit şi consideraţii de critică de artă, scrise în cei cinci ani anteriori, contradicţia se rezolvă prin ea însăşi. Speculaţiile matematice ale lui Princet îl fascinaseră în aceeaşi măsură ca şi pe Metzinger şi Gleizes, pînă ce realitatea artistică din opera marilor săi prieteni Picasso şi Braque l-a determinat să părăsească tărîmul nesigur al teoriilor înţelese doar pe jumătate.

Apollinaire s-a apropiat de esenţa picturii moderne, ridicînd-o la înălţimile muzicii. «Ne îndreptăm spre o artă cu totul nouă», a scris

el, subliniind prin aceasta pentru a suta oară, pînă la monotonie, *noul* din arta timpului său, «spre o artă cu totul nouă, care se va comporta faţă de pictură aşa cum a fost concepută pînă acum, ca muzica faţă de literatură. Va fi o pictură pură, aşa cum şi muzica este o literatură pură. Iubitorul de muzică simte la auzul unui concert o plăcere cu totul diferită de plăcerea cu care ascultă zgomotele naturii, cum ar fi susurul unui pîrîu, tunetul unei cataracte, şuieratul vîntului în pădure sau sunetele plăcute ale rostirii omeneşti».

«Ne îndreptăm spre o artă cu totul nouă» – spre o nouă estetică, am mai putea spune – spre o nouă concepţie despre frumuseţe. Dar oare era ea chiar atît de nouă? Istoricul artei îşi va aminti că şi Platon recunoştea frumuseţea abstractă a formelor geometrice, iar afirmaţia lui Apollinaire că pictura modernă manifestă multe trăsături ale artei religioase, deşi nu mărturiseşte nici o religie anume, nu i se va părea la fel de absurdă ca unui laic, deoarece ştie din istoria artei religioase, că acesteia îi este proprie o puternică tendinţă de abstractizare. Înainte ca Apollinaire să-şi fi publicat cartea sa, istoricul artei Wilhelm Worringer interpretase în epocala sa scriere *Abstraktion und Einfühlung* arta abstractizantă nefigurativă, de pildă, a Islamului, ca manifestare a unei simţiri religioase care nu cunoaşte un raport de încredere cu natura şi admiră un dumnezeu transcendent dincolo de lumea formelor. Un istoric contemporan al artei ca Marcel Brion, care se mărturiseşte adeptul artei abstracte actuale, subliniază tocmai această înclinaţie de a-şi «imagina pe dumnezeu în cifre», şi scrie: «Arta abstractă pură poate fi deci, dacă respectă strict raţiunea, la fel de religioasă, ca atunci cînd se adresează sensibilităţii, ba mai mult, ea poate să fie cu atît mai plină de reprezentarea elementului sfînt, cu cît rămîne mai mult pe tărîmul aritmeticii şi geometriei».

Voinţa de abstractizare s-ar naşte deci din tendinţa de a se detaşa

de natură şi de a evada într-o lume ne-naturală, supranaturală. Dacă vom accepta însă că Apollinaire interpreta just intenţiile artiştilor prieteni cu el, atunci o asemenea manieră istorizantă greşeşte, nesocotind impulsul revoluţionar din care s-a născut arta modernă. Artistul «inuman», pe care îl aproba Apollinaire, nu tindea spre o dumnezeire plutind deasupra lumii, ci găsea mai degrabă dumnezeiescul în el însuşi, în capacitatea sa creatoare proprie: «Fiecare dumnezeire creează după chipul ei. Tot astfel şi artistul». Nici el nu s-a izolat de natură, ci a încercat s-o depăşească şi s-o domine. «Prea mulţi artişti», scria Apollinaire, «mai divinizează încă plantele, pietrele, marea sau oamenii. Grădinarii au mai puţin respect faţă de natură decît artiştii. A sosit timpul ca ei să devină stăpînii».

Este oare acesta un impuls religios, care ar vrea să se-nalţe spre dumnezeiesc? Sau este hybrisul omului ateu care ar vrea să se aşeze demiurgic în locul lui dumnezeu? Istoricii artei care, ca Hans Sedlmayr, se află în opoziţie cu arta modernă, citează asemenea fraze ale lui Apollinaire cu deosebită plăcere, pentru a explica prin ele «cumplita însingurare» a artistului modern, care «s-a izolat de lume şi de oameni».

În acest punct spiritele se despart, aşa cum s-au despărţit şi în zilele lui Apollinaire. Căci nu numai reacţionarii sumbri au bănuit în experimentul cubist al lui Picasso şi Braque, Juan Gris şi Fernand Léger un spirit străin şi l-au denunţat ca demon: şi Paul Sérusier, cel care în tinereţea sa se declarase adept pătimaş al concepţiilor revoluţionare despre artă ale lui Gauguin, protesta acum în numele «simplităţii şi limpezimii creştine şi franceze» împotriva acestei «contre-façon» a cubismului. Chiar dacă oraşul în care a apărut cubismul a fost Parisul, spiritul artistic francez nu mai păstra limpede rolul conducător în această mişcare. Spaniolul Picasso a fost alături de Braque şi înaintea lui întemeietorul cubismului, spaniolul Juan Gris l-a dus la cea mai înaltă desăvîrşire a sa. Mai

puternic chiar decît în fauvism, care şi-a găsit un echivalent în expresionismul german, în cubism acţiona un spirit universal, care depăşea graniţele statale.

Nu vei fi lăsat liniştit, cînd eşti purtătorul de cuvînt al unei asemenea mişcări! Apollinaire le-a apărut multora ca un revoluţionar primejdios, care nega cele mai înalte valori ale umanităţii, iar el însuşi se lăsa adesea dus, din entuziasm şi din plăcerea formulărilor extremiste şi paradoxale, pînă la declaraţii, care nu făceau decît să întărească această supoziţie. De altfel cel care scrisese cărţi pornografice şi îl glorificase pe marchizul de Sade, oferea destule părţi vulnerabile. Încă în 1911 îl atacaseră George Duhamel şi Léon Daudet. Cînd poetul se afla la închisoare, fiind bănuit de complicitate la furtul de la muzeu al lui Pierat, presa nu-l mai numea decît «Kostrowitzky polonezul».

Fără îndoială că a depăşit măsura şi şi-a speriat pînă şi prietenii cei mai apropiaţi, publicînd la 29 iunie 1913 manifestul său *Antitradiţia futuristă*. În ce priveşte conţinutul, acest manifest agresiv corespundea în linii mari manifestelor futuriste din pana poetului italian Filippo Tommaso Marinetti, le întrecea însă prin grosolănia şi scandaloasa sa exagerare. Apollinaire a reunit într-o lungă listă cele mai variate lucruri, pe care le-ar lăsa pradă distrugerii «fără regrete»: «suferinţa poetică», «exotismul snob», «imitaţia în artă», «sintaxa», «interpuncţia», «orchestra», «forma teatrală», «artistul sublim», «versul şi strofa», «casele», «critica şi satira», «intriga din povestiri»... «plictiseala». Într-o altă listă, mai lungă, deasupra căreia nu numai că era scris, ci era chiar şi transpus în muzică un cuvînt neliterar, dorea să se ducă dracului alte lucruri şi persoane: critici, pedagogi, profesori, muzee, istorici, filologi, eseişti, lexicoane, gurmanderia, spiritualişti şi realişti, lucrurile academice, Dante, Shakespeare, Tolstoi, Goethe, Eschil, scientismul, Montaigne, Wagner, Beethoven, Poe, Walt Whitman şi Baudelaire. După ce astfel fusese înlăturat şi blestemat tot ce ar fi putut să-i atragă pe

tinerii artişti la imitaţie şi să-i abată de la drumul lor propriu, au urmat numele acelora cărora Apollinaire le arunca «trandafirul». În fruntea acestora se afla Marinetti, iar pe locul 4 în urma lui Picasso şi a pictorului italian Biccioni, Apollinaire însuşi. Lista numelor ne arată că în anul în care şi-a publicat cartea despre pictorii cubişti, Apollinaire admira artişti ca Robert Delaunay şi Vasili Kandinsky, care făcuseră pasul spre abstracţiunea totală.

Printre nume se află şi cel al prietenului său Alfred Billy. În amintirile sale despre Apollinaire, Billy scria: «Adéma avusese dreptate, cînd afirma că prietenii lui Guillaume i-ar fi atribuit manifestului său futurist doar o mică importanţă; Dalize şi cu mine – am fost foarte necăjiţi cînd am văzut, că prietenul nostru se ocupă de copilăriile lui Marinetti. Era ceva nou, iar el se hotărîse să-şi însuşească tot ce era nou».

Asta este: Apollinaire se identificase cu avangardismul şi cu spiritul revoluţiei permanente. Se lăsa condus de un sentiment de orientare care îi spunea în ce direcţie păşea grupul pe care voia să-l conducă: spre o tot mai hotărîtă detaşare de natură, spre abstract. Era de acord cu aceasta, pentru că o considera o dezvoltare logică: Arta se elibera de ultimele cătuşe, artistul devenea suveran. Din această pricină orice experiment, orice îndrăzneală găsea în el un apărător entuziast. La început a mai şovăit uneori – aşa cum s-a întîmplat în cazul lui Rousseau-Vameşul, pe care a trebuit totuşi să-l recunoască pînă la urmă, – dar mai tîrziu s-a urcat adesea prea repede pe baricade, acoperind orice atac în necunoscut cu autoritatea sa. Teama de nou, care îi păstra încă în vraja ei pe contemporanii săi, a cedat locul unei temeri opuse la el: că nu va descoperi destul de repede noul şi va fi înlăturat din vîrf.

Apollinaire n-a avut, nici chiar în domeniul artei, ceea ce se cheamă «cunoştinţe temeinice». Un poet ca Max Jacob şi un critic de artă ca André Salmon au fost, probabil, mai receptivi decît el. Cine citeşte cu ochi critic scrierile despre artă ale lui Apollinaire, îl vede

în mijlocul unui cerc de prieteni discutînd aprins la «Lapin Agile» în Montmartre, sau mai tîrziu la «Dôme» în Montparnasse, sau şi mai tîrziu la «Flôre» în Saint Germain des Prés, cum prindea ca o antenă vibraţiile tremurînde de energie ale sufletelor de artişti, dar şi cum lua drept bani peşin şi ceea ce se afirma cu îndrăzneală în emoţia momentului şi se proclama apoi în chip fanfaron de către tineri entuziaşti. El nu repovestea pur şi simplu ceea ce auzea de la pictori, poseda însă darul admirabil de a-şi însuşi idei străine şi de a le redistribui de la el, de parcă ar fi fost propria sa gîndire. Astfel s-a putut întîmpla ca unii artişti, prieteni ai lui, să audă într-o zi din nou, din gura sa, transformate, opinii pe care le-au exprimat în faţa lui, şi să le asculte ca pe nişte revelaţii.

Poetul Apollinaire se inspira din pictorii timpului său, era cucerit de îndrăzneala lor, pătruns de spiritul lor. Ceea ce aşternea pe hîrtie ca poet, avea măreţia unei viziuni. El străvedea arta, pe care o iubea, cu ochii vizionarului, cînd i-a dat, ca simbol, flacăra şi i-a cerut *puritate*, *unitate* şi *adevăr:*

«Flacăra este simbolul picturii, şi cele trei virtuţi picturale irump ca o flacără strălucind.

Flacăra posedă acea puritate, care nu suportă nimic străin şi care devorează cu cruzime tot ce se apropie prea mult de ea.

Ea posedă acea unitate magică, care face ca orice flăcăruie, în care este divizată, să fie aidoma uneia şi aceleiaşi flăcări.

Şi are, în sfîrşit, adevărul sublim al luminii, pe care nu-l poate nega nimeni».

VII. CUSTODELE DIN RUE VIGNON

Anul 1907, în care Picasso, cu tabloul său *Les Demiselles d'Avignon*, a făcut pasul spre cubism, poate fi considerat un an hotărîtor pentru arta modernă. Pictorilor, care acum se găseau la vîrsta maturităţii şi la apogeul creaţiei lor, le urmau iarăşi forţe noi, care-şi căutau încă drumul. Henri Matisse, în jurul căruia se strînsese grupul fauvilor, avea treizecişiopt de ani, Vlaminck treizecişiunu, van Dongen treizeci şi Derain douăzecişişapte. Doar cu un an mai tînăr decît Derain, Pablo Picasso se ferise de orice grup; în perioadele sale «albastră» şi «roză» crease o operă, cu care îşi cîştigase admiraţia unor iubitori de artă ca Leo şi Gertrude Stein şi încrederea unor negustori de tablouri ca Berthe Weil şi Ambroise Vollard, dar care nici măcar nu lăsa să se bănuiască energia distrugătoare şi creatoare de forme, proprie lui. Georges Braque, care în anii următori urma să-l însoţească pe «drumul său spre cubism», avea douăzecişicinci de ani.

Se alăturase «fauvilor» şi cucerea un frumos succes în «Salonul Independenţilor»: i-au fost cumpărate toate tablourile, dintre care cinci chiar de către Wilhelm Uhde. Fernand Léger şi Juan Gris, pe care vrem să-i numim împreună cu Picasso şi Braque «marii cubişti», erau în acest moment cu totul necunoscuţi încă. Léger, în vîrstă de douăzecişişase de ani, mai picta în stil impresionist, iar întîlnirea sa cu Picasso şi Braque a avut loc abia în anul 1910. Juan Gris, care venise cu un an în urmă din Spania la Paris, avea douăzeci de ani, locuia ca şi concetăţeanul său Picasso în «Bateau Lavoir» şi lucra ca ilustrator.

Daniel-Henry Kahnweiler, în vîrstă de douăzecişidoi de ani, care venise – am putea spune «venise în goană» – de la Londra pentru a «pleda» la Paris, ca negustor de tablouri, pentru arta de avangardă, şi-a deschis galeria în anul 1907, adică exact la timpul potrivit, şi a

ştiut să-i selecteze pe cei mai potriviţi dintre sutele de artişti, care populau pe atunci Parisul. Potrivită s-a dovedit şi noua metodă pe care a folosit-o: în loc să cumpere tablouri, «cumpăra» pictori. Se obliga prin contract pe mulţi ani înainte să le preia întreaga producţie la preţuri fixe. Partenerii săi de contract se numeau: Derain, Vlaminck, van Dongen, Braque, Picasso, Juan Gris şi Léger.

Pentru a putea aprecia corespunzător forţa de discernămînt a acestui tînăr, trebuie să ţinem seamă că, în momentul încheierii contractului, nici unul dintre cei şapte pictori nu devenise încă o noţiune pentru publicul iubitor de artă. Dacă unii dintre ei obţinuseră succese, le datorau cîtorva colecţionari, care se lăsau număraţi pe degete. Critica de artă îi respinsese glaciar pe fauvi, bătîndu-şi chiar şi joc de ei. Vollard mai cumpăra de la Vlaminck, se pare însă că l-a sfătuit pe pictor să accepte propunerea tînărului negustor de tablouri: «Acceptaţi, va contribui la răspîndirea picturii dumneavoastră!» Vollard cumpărase şi de la Picasso, însă la vederea tabloului *Les Demoiselles d'Avignon* şi-a pierdut încrederea în artist, care a recunoscut mai tîrziu sincer, că rămăsese cu totul singur, atunci cînd Kahnweiler i-a oferit sprijinul său. Şi oare ce a însemnat pentru Braque succesul de vînzare de la «Independenţi»? În anul următor, cînd şi-a trimis la «Salonul de toamnă» tablourile din Estaque, primele rezultate ale unui experiment formal, care, în ciuda independenţei sale, se desfăşura ciudat de paralel cu cel al lui Picasso, au fost respinse toate, în afară de unul singur. Drept răspuns, pictorul şi-a retras chiar şi acest tablou, preferînd să folosească posibilităţile unei expoziţii mai modeste oferite de galeria lui Kahnweiler.

Ceea ce au făcut Durand-Ruel pentru impresionişti şi Vollard pentru post-impresionişti, urma să facă Kahnweiler pentru cubişti. De marii săi predecesori îl deosebea însă o relaţie nouă faţă de artă şi de artist. Cînd şi-a deschis, în 1907, mica dugheană de pe Rue Vignon, de pereţi atîrnau cîteva tablouri de Derain şi Vlaminck, pe

care le cumpărase de la «Salonul Independenţilor», deoarece nu se făcea să deschizi o galerie de artă cu pereţii goi. Cînd Derain şi Vlaminck i-au adus tablourile cumpărate la expoziţie, le-a declarat imediat că vrea să mai cumpere de la ei. Curînd a ajuns să cumpere de la ei *totul*. Interesul său nu se limita niciodată doar la o operă de artă izolată, ci privea totdeauna întreaga producţie a unui artist. Aceasta aminteşte de metodele comerciale ale lui Durand-Ruel, este însă totuşi diferită de maniera acestuia de a «forma trusturi». Cînd a golit, de pildă, atelierul lui Manet, Durand-Ruel a procedat ca un obsedat, care ar fi vrut să aibă în posesia şi în puterea sa tot ce era frumos. Dimpotrivă, Kahnweiler îi lega pe artişti de el, îşi asuma însă, în acelaşi timp, şi îndatoriri faţă de ei. Durand-Ruel înşfăca de îndată, oricînd găsea ceva valoros, şi cumpăra în stînga şi în dreapta. Kahnweiler cumpăra numai şi numai de la puţinii artişti cu care încheiase contracte, de la aceştia însă tot ce scoteau la iveală. Nu era vorba de o exclusivitate a «gustului», care să-l fi reţinut să cumpere ocazional şi tablouri ale altor artişti. Era vorba de un principiu, care nu mai fusese încercat în lumea negoţului de tablouri şi care acum era aplicat cu o consecvenţă de fier.

Un tînăr negustor de tablouri încheia contracte pe mai mulţi ani cu pictori de aproape aceeaşi vîrstă cu el, colabora cu ei în perspectivă largă, forma împreună cu ei o comunitate de interese, intensificată prin relaţii de prietenie şi ridicată deasupra contractului pur comercial. Avangarda, care în Apollinaire îşi aflase profetul, a găsit în el managerul, un manager foarte cumpănit şi modest, care nu a rîvnit niciodată să dea tonul printre «artiştii săi».

Daniel-Henry Kahnweiler a deschis, în 1907, pe Rue Vignon o, să-i zicem aşa, agenţie a artei contemporane, care a devenit o agenţie a cubismului. Întrebarea este, oare ce-l făcea pe acest tînăr, care nu avea nici cea mai mică pregătire şi experienţă pentru meseria de negustor de tablouri, să fie apt pentru această profesiune?

Tînărul Kahnweiler n-a crescut într-un mediu care ar fi putut să favorizeze şi să dezvolte înclinaţii artistice. S-a născut la 25 iunie 1884 la Mannheim, a trăit însă cea mai mare parte a tinereţii sale la Stuttgart, aşa încît acest oraş i-a fost adevărata patrie. În timp ce fraţii mamei sale făcuseră avere în Anglia, tatăl său, în strînsă colaborare cu cumnaţii săi englezi, se ocupa, în Germania, de afaceri de bursă, care îi asigurau o bunăstare modestă. În casa părintească, Daniel-Henry n-a prea avut prilejul să cunoască marele lux, iar primele opere de artă pe care le-a văzut pe pereţi, erau tablourile de gen în maniera lui Defregger, pe care le dispreţuia. N-a fost un copil minune şi nimic nu-i prevestea un viitor extraordinar. Trebuie să ni-l imaginăm ca pe un băiat normal, însă deosebit de înţelept şi de înzestrat, care şi-a făcut şcoala în limitele necesarului. Prima sa iubire a fost muzica, primul său vis: să devină dirijor. Nu şi-a formulat însă niciodată această dorinţă, aşa că părinţii săi n-au fost puşi în situaţia de a-i scoate din cap ambiţii care, probabil, i-ar fi speriat.

O fire fericită, un amestec sănătos de entuziasm şi simţ al realităţii, i-a permis încă de pe atunci să deosebească posibilul de imposibil şi să renunţe la planuri de viitor prea îndrăzneţe. «Am cugetat însumi despre aceasta», povestea el mai tîrziu, «şi mi-am zis: „E imposibil! Pentru asta ar trebui să cînt la pian mai bine, decît o fac în realitate”. Am avut un profesor de pian cumsecade, care poate că ar fi reuşit să mă facă să-mi displacă muzica. Din fericire nu i-a reuşit, însă eu mi-am dat foarte curînd seama că era imposibil. Pe atunci încă îmi mai cumpăram partituri pe care le luam cu mine la concerte, însă curînd am renunţat cu totul la această idee». Dacă apreciem critic această poveste, ne vom îndoi poate că un elev de şcoală, încă pe jumătate copil, este în stare să-şi judece atît de conştient aptitudinile. Dar nu trebuie să ne îndoim că o seriozitate precoce îi dădea posibilitatea să-şi controleze

impulsurile interioare şi să le învingă, în portretul acestui om fericit din fire, rigoarea faţă de sine însuşi reprezintă o trăsătură de caracter care adeseori pare puritană, dacă nu-l ispiteşte pe observator chiar la presupunerea eronată că are în faţa sa un cerebral rigid. Adevărul este că această minunată echilibrare a firii sale îl ferea de conflicte:

«N-am avut niciodată în viaţa mea conflicte interioare», afirma el în 1961 într-un interviu radiodifuzat cu Francis Crémieux.

Acest om, a cărui viaţă ar putea fi descrisă ca o luptă continuă *pentru alţii*, n-a trebuit să lupte cu sine însuşi, nici pentru el şi nici pentru existenţa sa. Nu întîmpina niciodată dificultăţi şi nici nu făcea vreodată dificultăţi. S-a lăsat introdus fără opoziţie în afaceri bancare, trimis doi ani mai tîrziu la Paris şi apoi, după alţi trei ani, la Londra pentru a fi iniţiat în tainele afacerilor internaţionale de bursă şi în treburile bancare. Bursa şi banca îl plictiseau de moarte, dar a ştiut să se împace foarte bine cu această existenţă. În timp ce toate problemele profesionale şi le rezolva la limită, în anii de ucenicie de la Paris savura din plin toate manifestările agitatei vieţi artistice din jurul său. Privirea sa nu era aţintită strict numai asupra artelor plastice. Citea mult şi vizita muzee, se ducea la teatru şi la concerte. Steaua cea bună, care nu l-a părăsit niciodată, i-a scos în cale încă în 1904, cînd avea douăzeci de ani, femeia de care s-a legat pînă la moarte într-o căsnicie fericită.

Activitatea din biroul unuia dintre cei doi unchi londonezi era încă şi mai neinteresantă decît cea de la agentul de bursă Tardieu de la Paris. Dar oare la Londra nu existau British Museum, National Gallery, Wallace Collection? Nefericit n-a fost el nici la Londra, chiar dacă zi de zi i se întărea convingerea că n-avea nici un viitor în afacerea unchiului său, care, în fond, nu făcea nimic altceva decît să-şi administreze uriaşa avere, şi că nici în domeniul bancar nu va realiza nimic. Etapa următoare a pregătirii sale urma să fie Johannesburg, unde ar fi trebuit să lucreze într-o filială a

magazinului londonez. Şi iată că acum, pentru prima oară, a protestat, pentru prima oară în viaţa lui a ajuns la un conflict, la singurul conflict din lunga sa viaţă, după cum ne asigură chiar el mai tîrziu. Termenul «protest» pare aci însă ridicol de exagerat, şi despre un adevărat conflict nici nu poate fi vorba.

Pe tînărul Kahnweiler nu-l atrăgea nimic spre Johannesburg, ci dimpotrivă, totul spre Paris. După cum povesteşte chiar el, planul de a se duce acolo şi de a deveni negustor de tablouri s-a «copt» treptat. Negustor de tablouri? N-a existat nici atunci şi nu există nici astăzi un cuvînt mai potrivit pentru profesiunea pe care şi-a dorit-o Kahnweiler. Mai tîrziu, el i-a caracterizat pe Durand-Ruel şi pe Vollard drept «maeştrii» de la care a învăţat, şi chiar dacă este într-adevăr corect să-i consideri pe aceşti mari negustori de tablouri drept predecesorii săi, trebuie totuşi să-l considerăm un nou tip de negustor de tablouri, care se deosebeşte esenţial de toate tipurile de negustori de tablouri din generaţiile anterioare – atît de esenţial, încît este justificată întrebarea dacă în cazul lui se mai poate aplica noţiunea de «negustor de tablouri».

Durand-Ruel intrase împotriva voinţei sale în negoţul tatălui său; bărbatul care-şi visase un viitor mîndru ca ofiţer şi misionar, şi-a epuizat pofta de cucerire şi rîvna de convertire în negoţul de tablouri. Pentru Vollard, hotărîtoare au fost plăcerea artistică şi pasiunea de colecţionar; primul imbold i l-a dat sărăcăcioasa dugheană a lui Père Tanguy, care a trezit în el dorinţa «de a-şi petrece viaţa printre asemenea comori». Cît de diferit s-au petrecut lucrurile cu Kahnweiler! Spre deosebire de Durand-Ruel, pe care l-am putea numi un ofiţer sau misionar ratat, el este un artist ratat, care, deplin conştient că-i lipseşte forţa creatoare, îşi asumă oficiul de mijlocitor între artă şi public. Spre deosebire de Vollard, care era un epicurian în sensul cel mai larg şi-şi rezerva faţă de artă libertatea suverană a spectatorului, ataşamentul lui Kahnweiler faţă

de artă este absolut şi izvorăşte dintr-un interes artistic, care exclude aproape alte interese şi împinge spre o funcţie slujitoare. «Îl adoram pe Cézanne», povestea el mai tîrziu, «însă cînd am devenit negustor de tablouri, nu mi-ar fi trecut nicicînd prin gînd să cumpăr tablouri de Cézanne. Mi se părea că, cel puţin pentru mine, ele reprezentau o epocă trecută şi că singura mea sarcină poate fi aceea de a mă „bate” (batailler) pentru artiştii de vîrsta mea». Să căutăm un termen pentru rolul pe care voia să-l joace tînărul Kahnweiler la Paris! Apărător al artei tinere? Manager al artei de avangardă? Unchii din Anglia, cărora tînărul de douăzecişidoi de ani trebuia să le prezinte planurile sale pentru a-şi asigura sprijinul lor, erau oameni de afaceri şi ar fi încruntat îngrijoraţi fruntea, dacă nepotul lor li s-ar fi înfăţişat cu asemenea definiţii ale profesiunii sale viitoare. După cum n-ar fi fost prea încîntaţi nici dacă tînărul ar fi încercat să-şi facă mai acceptabile planurile comerciale prin cuvintele următoare: «Vreau să mă duc la Paris şi să cumpăr de la nişte artişti tineri şi necunoscuţi tablouri care astăzi costă puţin şi sînt aproape imposibil de vîndut, însă vor obţine peste douăzeci, treizeci de ani preţuri foarte mari». În loc de toate acestea le-a spus singurul lucru, pe care-l putea spune fără să devină ridicol în ochii lor:

«Vedeţi, în ceea ce fac acum aici şi în ceea ce am făcut mai înainte nu voi realiza niciodată ceva cumsecade. Aş vrea să devin negustor de tablouri.» Prima reacţie putea fi doar consternarea. Sigmund şi Ludwig Neumann nu se simţeau competenţi pe tărîmul negoţului de tablouri şi, din această pricină, au refuzat să se exprime prea pripit faţă de planurile nepotului lor. L-au trimis la un negustor de tablouri prieten, la Wertheimer, care trebuia să-şi poată da seama dacă tînărul era apt pentru meseria de negustor de tablouri şi cunoscător în domeniul artei. Acest Wertheimer era însă tocmai un negustor de tablouri cum nu voia să devină Kahnweiler: un cunoscător, care se specializase în portretiştii englezi ai secolului al XVIII-lea; un negustor care livra clienţilor săi arta-marfă pe care o

căutau. Fiecare cuvînt schimbat între el şi tînărul Kahnweiler trebuia să se întemeieze pe o neînţelegere. Un om care colecţiona arta unui secol trecut îl examina pe un altul, care îşi propusese cu totul altceva: să lanseze artişti încă cu desăvîrşire necunoscuţi, care vor fi poate apreciaţi peste cîteva decenii, sau poate chiar niciodată. Examenul a cunoscut o desfăşurare foarte ciudată! Wertheimer l-a întrebat pe candidat care artişti de la Naţional Gallery îi plac în mod deosebit şi a obţinut, desigur, tocmai acele răspunsuri pe care ar fi preferat să nu le audă... Cu toate acestea, tînărul Kahnweiler, care cunoştea exact orientarea gustului examinatorului său, ar fi putut să-i cîştige foarte uşor încrederea cu nume ca Gainsborough sau Reynolds. În locul acestora i-a vorbit însă de El Greco şi de Vermeer, nume de artişti care în perioada aceasta reapăreau doar şovăind din veacurile de uitare.

Admirabilul Wertheimer a trecut însă cu un calm desăvîrşit peste aceste surprinzătoare răspunsuri, pe care le considera, probabil, rătăcirile tinereşti ale unui tînăr încă necopt pentru adevărata înţelegere a artei, şi i s-a adresat apoi cu întrebarea, oare ce ar vrea să cumpere şi să vîndă la Paris. Pictorii la care se gîndise Kahnweiler erau însă dificil de numit, deoarece numele lor erau la fel de necunoscute încă la Londra ca şi la Paris. La «New Gallery» avuseseră loc nişte expoziţii ale impresioniştilor şi ale grupului «Nabis», şi Kahnweiler putea să nădăjduiască că va găsi înţelegere, numindu-i pe Bonnard şi pe Vuillard. Însă Wertheimer a mormăit doar: «Nu-i cunosc», aşa că examinatul trebuia să presupună că a căzut. Kahnweiler nu şi-a putut explica niciodată, de ce unchii şi-au dat în cele din urmă totuşi acordul şi de ce avizul negustorului de tablouri n-a fost zdrobitor. Noi putem doar să bănuim şi să întemeiem această bănuială pe impresia generală creată de personalitatea lui Kahnweiler. Fără îndoială că Sigmund şi Ludwig Neumann erau nişte oameni de afaceri lucizi, şi dacă i-au încredinţat nepotului lor pentru o întreprindere aparent îndoielnică

suma de o mie de lire sterline – 25.000 franci aur, o sumă considerabilă pentru vremurile acelea –, e cert că n-au făcut-o pentru a-i ilustra tînărului visător într-un mod atît de costisitor absurditatea planurilor sale. Determinantă trebuie să fi fost pentru ei impresia creată de o personalitate, care reunea extrema fermitate în judecată cu extrema cumpănire în acţiune. Chiar şi bătrînul negustor de tablouri trebuie să fi intuit că avea în faţa sa un tînăr, care era orice altceva decît un fanatic exaltat. Înţelegerea stabilită între unchi şi nepot, păstrează totuşi un aspect uimitor: tînărului plin de nădejdi i s-a aprobat sprijin bănesc şi un an de probă. Dacă în acest an nu reuşea să demonstreze utilitatea planului său, trebuia să se înapoieze la activitatea bancară – la Londra sau la Johannesburg.

Nu ne aminteşte asta oare perioada de probă oferită dintotdeauna tinerilor talentaţi, care credeau că sînt chemaţi să devină artişti? Erau lăsaţi să plece la Paris sau la Roma, iar alternativa rămînea şi aici aceeaşi: se afirmau, sau se întorceau la o viaţă burgheză. Un tînăr negustor de tablouri, care se dedică artei de avangardă, tinde la acea «activitate artistică indirectă», despre care vorbea şi Vincent van Gogh, se dăruieşte artei şi se plasează alături de artiştii pe care vrea să-i apere. Nu este deci o întîmplare că şi cariera sa va prezenta asemănare cu cariera unui artist. Şi el are nevoie de mecena, ca şi un artist. Daniel Henry Kahnweiler i-a descoperit în Sigmund şi Ludwig Neumann.

Cel care cumpără sistematic mărfuri pentru care nu există cerere şi le oferă spre vînzare, se expune ridicolului. La început, ironia nu este neapărat o reclamă proastă: în primul rînd se face vîlvă şi se stîrneşte curiozitatea.

Ce impresie trebuie să fi făcut însă asupra oamenilor din jur acel tînăr, care, în 1907, a expus în a sa Galerie a anonimilor, doar tablouri care nu se puteau vinde? Nu se bucurase de o formaţie

academică, avea doar o cultură generală, pe care şi-o însuşise ca autodidact. Fiind, în fond, un timid, în cei trei ani petrecuţi la Paris, nici măcar nu îndrăznise să intre într-o galerie de artă, afară doar în timpul unor expoziţii publice. În ochii specialiştilor trebuie să fi creat impresia de naivitate. Neiniţiat în tertipurile comerţului de tablouri, nu-i cunoştea nici măcar temeiurile cele mai elementare. Nu cunoştea nici artişti, nici negustori de tablouri, şi şi-a cumpărat primele tablouri la «Salonul Independenţilor» fără să se fi tocmit, aşa cum se obişnuia, chiar fără să fi ştiut că el, ca negustor de tablouri, putea să ceară un rabat. Galeria avea pe Rue Vignon o poziţie splendidă, întrucît acest cartier din apropierea Madelenei a devenit cu încetul un centru al negoţului de tablouri. Nici nu ne putem închipui cît era de simplu magazinul. Kahnweiler îl închiriase de la un croitor polonez, fericit că scapă de el. Simplă, încăperea măsura patru metri în lungime şi în lăţime; pereţii erau tapisaţi cu pînză de iută, plafonul dat cu var, doar policandrul vechi şi înfiorător fiind păstrat în continuare. Pe pereţi au fost expuse tablourile achiziţionate între timp de la Derain şi Vlaminck; pe un băiat puţin arierat, cu numele de Georges, l-a angajat ca băiat de prăvălie. Apoi, într-o dimineaţă, Kahnweiler a ridicat oblonul metalic şi – ăsta a fost începutul! Un început cu adevărat modest.

«În Rue Vignon şade un tînăr care a primit cu ocazia confirmării, de la părinţii săi, o galerie de artă cadou», se amuza Vollard. S-a dus însă totuşi să vadă magazinul. Fără îndoială că, la început, mulţi au aflat drumul spre Rue Vignon din pură curiozitate, întrucît o asemenea galerie de artă de avangardă era o raritate, mulţi au zîmbit, desigur, văzîndu-l pe tînărul care voia să-şi pornească afacerea cu tablourile «smintite» ale fauvilor, şi n-au mai revenit.

Am putea trata lucrurile uşor, poate chiar prea uşor, şi să explicăm succesul lui Kahnweiler în comerţul cu tablouri, prin aceea că i-a «descoperit» mai devreme decît toţi ceilalţi pe marii artişti ai timpului său. Cel care apreciază situaţia astfel, cade victimă unei

iluzii de perspectivă şi uită că acest Kahnweiler a sprijinit timp de decenii artişti al căror nume nu reprezenta nimic pentru public.

La drept vorbind, nu făcea comerţ cu opere de Picasso, Braque, Leger şi Juan Gris, ci cu opere ale unor X, Y, Z. Între 1907 şi 1914 pleda cauza acestor patru artişti, care abia mai tîrziu, mult mai tîrziu, s-au consacrat ca marii maeştri ai cubismului. Cînd însă după primul război mondial, în anii 1921-1923 – adică exact cincisprezece ani după deschiderea primei sale galerii, – stocul său de tablouri a fost scos la licitaţie ca «proprietate inamică», colecţia a obţinut o sumă ridicol de mică. Operele de artă, pe care nu le cumpăra încă nici un muzeu şi abia cîte un negustor de tablouri, au fost vîndute pe preţuri de nimic unor oameni de litere, studenţi în arte plastice şi cîtorva puţini colecţionari.

Capitalul iniţial de o mie lire sterline şi subvenţiile financiare ulterioare ale mecena londonezi nu l-ar fi ajutat niciodată să depăşească acea lungă perioadă de aşteptare pînă a «răzbătut», dacă acest tînăr ciudat, însă foarte înţelept, nu şi-ar fi susţinut magazinul cu cheltuieli minime şi nu şi-ar fi adaptat propriul standard de viaţă la cel al artiştilor săi. După Expoziţia Braque din anul 1908 n-a mai organizat nici o expoziţie; mai tîrziu putea afirma cu o anumită mîndrie, că n-a cheltuit niciodată nici o leţcaie pentru «reclamă». N-avea nici măcar telefon. Atitudinii sale spirituale sever-puritane îi corespundea un mod de viaţă de-a dreptul spartan. Nu căuta «plăcerea» nici măcar în artă, şi dacă ura ceva în artă, era hedonismul, bucuria (determinată) de forme plăcute, lăfăirea în armonia culorilor. Ideea de a deveni bogat îi era străină, deoarece plăcerile ce se puteau cumpăra pe bani nu însemnau nimic pentru el. Nu i-a plăcut niciodată luxul, nu găsea nici o plăcere în distracţii superficiale. Îi plăceau însă plimbările lungi şi plăcerile sportului de apă: a fost, împreună cu Vlaminck, o vreme, proprietarul unei bărci cu vele şi a unei mici bărci cu motor. Împreună cu artiştii «săi», vizita din cînd în cînd circul «Mendrano» şi localuri de noapte

ieftine ca «Rat Mort». Picasso întîlnea aici amintirile unor localuri la fel de sumbre din oraşul său natal Barcelona şi căuta aici «trăirea» tristeţii – după cum ne asigura Kahnweiler, însoţitorul său.

În rest şi în esenţă, pictorii lui Kahnweiler revendicau de la viaţă doar şansa de a putea lucra în linişte şi de la el minimul de existenţă, care să-i ferească de grija zilei de mîine. Întrucît tablourile lor trebuia să le vîndă la preţuri foarte reduse, Kahnweiler putea să le ofere pe lucrările lor doar tarifele incredibil de reduse pe care le găsim notificate manuscris în contractul încheiat cu Léger în anul 1913 şi anume: 15 şi 30 franci pentru desene, 50 franci pentru tablouri în ulei mici; pînă la 500 franci pentru tablouri în ulei mai mari decît 120 «puncte». Însă nici chiar mai tîrziu, cînd Kahnweiler a început să obţină preţuri mai mari pentru tablourile artiştilor săi, nu putea să le ofere încă averi. «Nu mai era mizeria aceea», cum se exprimă el însuşi, «însă nici bunăstare». Nu greşim deloc dacă acceptăm că în anii dinaintea primului război mondial Léger şi Gris cîştigau pe lună aproximativ cît salariul unui muncitor calificat. O scenă măruntă din această perioadă, pe care o povesteşte Kahnweiler, ilustrează situaţia de o manieră amuzantă, însă totuşi convingătoare: «Mi-amintesc că la sfîrşit de lună veneau la mine ca să-şi ia banii. Se jucau, cu ocazia aceasta, de-a muncitorii, răsucindu-şi şepcile în mînă, şi-mi spuneau: „Şefule, simbria”».

Kahnweiler a povestit această anecdotă în 1961 la radiodifuziunea franceză, pentru a le sugera ascultătorilor săi cît de prieteneşti erau relaţiile dintre negustorii de tablouri şi artişti. «On blaguait» (glumeam) – a mai adăugat el. Însă tinerii pictori mimau în glumă o scenă, care aparţinea trecutului doar pentru ei, nu şi pentru ceilalţi artişti din vremea lor. Căci acest negustor de tablouri nu mai reprezenta pentru ei acel om mare, de care să se apropie cu pălăria în mînă, ci un prieten, un colaborator şi un conjurat.

Pe cît de mic era magazinul din Rue Vignon, pe atît de mic era şi grupul de oameni care lua parte activă la mişcarea artistică, al cărui

centru se afla aici. Dacă îi numărăm pe toţi, abia ajungem la cifra 20. Celor şapte pictori li s-a alăturat, ca al optulea, sculptorul Manolo. Kahnweiler era pe de-o parte negustorul care le cumpăra operele şi se străduia apoi să le vîndă, iar pe de altă parte şi agentul care le reprezenta interesele în calitate de custode şi care preluase funcţia de a-i scăpa de obositoarea luptă pentru existenţă. Patru poeţi şi critici de artă făceau parte din cercul de prieteni şi îi ofereau ajutorul cuvîntului lor: Apollinaire, Max Jacob, André Salmon şi Pierre Reverdy. Clienţi erau cinci, şase colecţionari, care prin repetatele lor achiziţii i-au creat acestei întreprinderi baza economică. Aceştia erau americanii Leo şi Gertrude Stein, un rus: Serge Sciuchin, un francez: Roger Dutilleul, un elveţian: Hermann Rupf şi germanul Wilhelm Uhde, care trăiau la Paris.

Dacă întreprinderea lui Kahnweiler a reuşit să se menţină pe linia de plutire şi să-şi lărgească treptat cercul de clienţi, aceasta s-a datorat faptului că oferea o «specialitate» – o marfă faţă de care cererea era redusă, dar pentru a cărei desfacere obţinuse monopolul. Ce le oferea însă artiştilor cu care încheia contracte? Se obliga să preia de la ei întreaga lor producţie timp de mai mulţi ani, iar ei se obligau să nu vîndă nimănui altcuiva în această perioadă: «Mon entière production sera pour vous» – confirma Braque în anul 1912.

Pentru artist, un asemenea angajament trebuie să fi însemnat un pas important. Din contractul încheiat de Picasso la 18 decembrie 1912 cu Kahnweiler se pot deduce multiplele probleme cărora trebuie să le facă faţă un pictor, dacă se leagă atît de strîns de un negustor. Tabloul pe care îl pictează aparţine, încă înainte de a se usca, altcuiva. Într-o zi, curierul negustorului său va veni în atelier şi va lua tot ce va găsi. Chiar şi tablourile pe care pictorul le-a îndrăgit şi ar vrea să le păstreze? Şi desenele pe care le-a intenţionat schiţe pentru lucrări mai mari? Şi lucrările pe care nu le consideră

încă desăvîrşite, în timp ce negustorul de tablouri este de părere că sînt potrivite pentru vînzare chiar şi în această stare? Poate pictorul să execute comenzi de portrete? Poate să picteze fresce? Poate să dăruiască vreun tablou?

Doar prevăzătorul Picasso a vrut să ştie reglementate în scris aceste probleme şi altele asemenea. Unii pictori se mulţumeau să aştearnă în scris doar preţurile stabilite, în timp ce alţii confirmau pur şi simplu înţelegerile verbale. În felul acesta pictorii depuneau creaţia lor în mîna unui tînăr de aceeaşi vîrstă cu ei, care putea s-o administreze bine sau rău – cine putea s-o ştie?

Kahnweiler nu era încă, în acel moment, negustorul de tablouri de notorietate internaţională, încît a fi descoperit de el să deschidă perspectiva succesului. S-ar putea crede că artişti care aveau o situaţie economică mizerabilă, s-ar fi prins de oferta sa de contract ca de un fir da pai. Cel puţin în cazul lui Braque, căruia familia îi asigura sprijin material, se poate dovedi că nu era cazul. Ceea ce făcea ca propunerea lui Kahnweiler să fie atît de ademenitoare, era – mai presus de asigurarea unei existenţe modeste – o libertate de creaţie pe care tinerii artişti şi-au visat-o dintotdeauna. Artiştii lui Kahnweiler puteau să lucreze fără să-şi facă griji din ce vor trăi luna viitoare, fără să piardă timp cu vînzarea tablourilor lor şi fără să treacă prin acele înjositoare şi descurajante experienţe de care poate că n-a fost cruţat nici unul dintre marii artişti ai trecutului în drumul său spre succes. Nu numai că puteau să experimenteze oricît ar fi vrut, mai erau chiar şi îndemnaţi şi încurajaţi să facă experimente.

Kahnweiler n-a devenit marele negustor de tablouri de avangardă pentru că a cumpărat tablouri de la pictori de avangardă, ci pentru că, în virtutea spiritului de avangardă, nădăjduia şi cerea ca arta să se înnoiască şi să se transforme continuu. Nu le prescria nimic artiştilor săi şi nici nu le interzicea nimic – în afară doar de a rămîne pe loc. Le apăra arta – însă doar în măsura în care era, în

acest sens, artă de avangardă şi avea nevoie de apărare, pentru că merita să fie apărată. De îndată însă ce unul dintre artiştii săi se abătea de la această cale – ca Vlaminck şi Derain, cînd experimentul a încetat să le mai facă plăcere, sau ca van Dongen, care s-a dedicat portretului monden –, săvîrşea prin aceasta şi separarea de Kahnweiler.

Colaborarea cu acest om, care se oferea să aducă asemenea servicii artei lor, deschidea artiştilor tineri care păşeau pe căi noi, perspective minunate, bineînţeles însă doar cu condiţia ca el să aibă într-adevăr posibilitatea să-şi îndeplinească obligaţiile asumate şi să ajute artei lor să se afirme. Cum au putut oare să aibă această încredere în «tînărul din Mannheim», fără experienţă şi neconsacrat?

Impresia creată de personalitatea sa, care îi subjugase şi pe unchii din Anglia, şi pe negustorul de tablouri englez, a fost desigur determinantă şi pentru hotărîrea artiştilor. Este impresia pe care Kahnweiler o mai face încă şi la o vîrstă înaintată. Convingerile, pe care şi le afirmă neclintit, şi le apără ca pe nişte idei fixe, cu tact lucid şi energie binevoitoare. Este cel mai blînd dintre oamenii de acţiune, cel mai binevoitor dintre tirani, cel mai înţelept dintre fanatici. Forţa sa de acţiune se verifică printr-o perseverenţă inegalabilă, printr-o răbdare de nezdruncinat.

Două războaie mondiale au întrerupt activitatea lui Kahnweiler şi au pus la îndoială tot ce realizase pînă atunci. Ele i-au împărţit activitatea de negustor de tablouri în trei perioade, pe care le vom determina cel mai bine prin numele celor trei galerii ale sale. Prima, cea din Rue Vignon, a rămas închisă în tot timpul primului război mondial, cînd Kahnweiler, care în acea perioadă mai avea încă cetăţenia germană, a fost surprins de război în Italia şi a rămas în exil în Elveţia. A doua galerie, pe care, lipsit de mijloace, frustrat de stocul său de tablouri, a deschis-o în 1920 împreună cu un prieten a

fost galeria Simon de pe Rue d'Astorg. Galeria Louise Leiris, pe care o conduce împreuna cu cumnata sa – soţia scriitorului Michel Leiris –, abia a reuşit să supravieţuiască în timpul celui de al doilea război mondial. De data aceasta, Kahnweiler, persecutat din pricina originii sale evreieşti, a trebuit să fugă în Franţa neocupată. Răbdarea tenace cu care a aşteptat succesul artiştilor săi, s-a confirmat şi în anii exilului. Şi chiar dacă evenimentele l-au împiedicat să fie negustor de tablouri, nu l-au putut totuşi împiedica să pledeze pentru arta pe care o iubea şi pentru artiştii în care credea. În timpul primului război mondial a scris *Drumul spre cubism*, în timpul celui de al doilea s-a născut minunata carte de amintiri despre Juan Gris.

Abia după cel de al doilea război – adică aproape patruzeci de ani după inaugurarea primei sale galerii – au cîştigat Picasso, Braque şi Gris pe plan mondial prestigiul de clasici ai artei moderne. Cel de al patrulea din grupul lor, Léger, a trebuit să aştepte încă şi mai mult pînă să răzbată definitiv, căci marele succes l-a cunoscut abia cîţiva ani înainte de moartea sa, întrucît totuşi nu este cert că un pictor, pe care «renumitul Kahnweiler» îl leagă de el printr-un contract, va avea o soartă uşoară şi şi-a asigurat o consacrare rapidă. O a doua generaţie de pictori, pe care Kahnweiler a atras-o după primul război mondial, a fost în parte depăşită, în parte eclipsată de avîntul unor tineri pictori furtunoşi. E adevărat că printre aceşti «tineri artişti», care astăzi au în medie şaizeci de ani, se află cîţiva care şi-au ocupat locul în istoria artei moderne, în fruntea tuturor André Masson şi André Baudain; alţii însă, pictori de înalt nivel, ca Eugène de Kermadec, creează, sprijiniţi de Kahnweiler, apreciaţi de un cerc restrîns de colecţionari, aproape exclusiv în afara publicului.

Kahnweiler nu se îndoieşte nici o clipă că şi succesul lor este doar o chestiune de timp, şi va rămîne pînă la ultima clipă alături de ei. Aceeaşi fidelitate o manifestă şi faţă de sculptorii «săi»: faţă de

Manolo, uitat aproape cu totul, şi de Henri Laurens, devenit cunoscut doar unui cerc de iniţiaţi, şi totuşi cel mai mare sculptor francez contemporan, cum îşi permite Kahnweiler să-l numească. Încă şi la respectabila vîrstă de şaptezeci şi opt de ani s-a mai dus la Amsterdam cu ocazia deschiderii unei Expoziţii Laurens la Muzeul Municipal din localitate, pentru ca să facă publicitate pentru opera defunctului său prieten, găsind cuvinte care au convins prin modestia şi caracterul lor personal.

Kahnweiler a aşteptat cu răbdare ca artiştii săi să răzbată, dar această răbdare nu trebuie explicată în sens negativ prin temperamentul său flegmatic, care aşteaptă să-i pice succesele ca broaştei muştele. Îl vom putea înţelege însă pe Kahnweiler abia cînd vom cunoaşte forţa care i-a prilejuit o asemenea răbdare.

În 1883, un alt funcţionar de bancă renunţa la invidiata sa situaţie, punîndu-şi în joc chiar şi fericirea casnică – însă nu pentru a cumpăra şi vinde tablouri, ci pentru a picta tablouri. Este oare îngăduit să asemui viaţa unui creator, a unui mare artist ca Gauguin, cu viaţa unui negustor? În faţa măreţiei unui creator, figura unui om doar receptiv va apare totdeauna măruntă. Un simţămînt al deosebirilor ierarhice ne interzice aproape să amintim un om care din artă a făcut o afacere alături de un artist care de dragul artei sale a acceptat decenii de mizerie.

Arta i-a impus lui Gauguin lipsuri, i-a dat însă totodată şi forţa să suporte aceste lipsuri. El şi-a «cucerit» spaţii nebănuite şi încă neexplorate, a «creat» o lume de proporţii monumentale şi a crescut mult peste universul civilizaţiei înconjurătoare. Actul creator dezlănţuia în el toate energiile pasiunii, deschizînd cîmp nelimitat pentru activitatea «voinţei de putere».

Daniel-Henry Kahnweiler, pe care l-am numit un artist ratat, a căutat şi a găsit, fiind un om doar receptiv, calea de a interveni în acest act de creaţie, de a participa la această desfăşurare de forţe

artistice. Şi o trăire creatoare secundară, participarea indirectă, însă activă la procesul de creaţie poate să producă o pasiune, care să te facă apt pentru o îndelungă răbdare.

Evenimentul care a transformat iubirea lui Kahnweiler pentru artă în pasiune pentru artă, are ca loc de desfăşurare Muzeul Luxembourg şi în acest muzeu sala în care se afla colecţia «Caillebotte», donată statului. Să-l lăsăm însă, mai bine, pe Kahnweiler să povestească el însuşi ce impresie au făcut tablourile impresioniştilor asupra sa. «Trebuie să mărturisesc mai întîi că această sală m-a făcut să-mi pierd cu totul cumpătul, ceea ce dovedeşte că înţelegerea şi chiar citirea unei picturi noi este dificilă. Aş vrea chiar să spun că, la început, tablourile mi s-au părut de-a dreptul ilizibile, simple pete de culoare, şi că am recunoscut abia treptat, cum se năştea din ele o lume, care era nouă pentru mine, aşa cum era nouă pentru toţi, o lume în care norii se fugăreau pe cer, sau lumina era aşa cum credeam că o văd afară, în care umbrele erau albastre şi nu negre ca în vechea pictură, într-un cuvînt, acea lume pe care impresioniştii au creat-o pentru noi. (Căci abia pictorii creează universul vizibil al oamenilor.) Astfel, după vechea pictură, am descoperit pictura acelui timp, pictura vie». Ceea ce surprinde în acest text în afară de fraza dintre paranteze, care rezumă în puţine cuvinte concepţia despre artă a lui Kahnweiler – este cuvîntul «a citi», care pare deplasat în context cu tablourile naturaliste ale impresioniştilor. De citit, se poate citi doar un text – unde s-ar găsi deci semne grafice pe tablourile impresioniştilor care ar trebui descifrate? Pentru Kahnweiler, orice *artă plastică* înseamnă scriere, şi nimic altceva decît scriere, aşa cum a exprimat-o cu mare limpezime în cartea sa despre Juan Gris: «Este totdeauna scriere, dacă ceva spiritual este transpus în semne grafice sau plastice. În sensul acesta, nu numai pictura este scriere, ci şi arta sculptorului». Este semnificativ că însemnătatea picturii ca limbaj de semne i-a apărut lui Kahnweiler pentru prima oară tocmai în faţa tablourilor

impresioniştilor.

Fiecare limbă este formată din semne pe care cititorul trebuie să le înveţe. Între cuvîntul cu care limba determină un obiect şi obiectul respectiv, nu există nici cea mai mică identitate reală. Astfel cuvîntul «pom», într-o limbă oarecare, este semnul pentru un obiect determinat, fără să aibă însă absolut nimic comun cu acel obiect.

Nici una dintre cele trei litere care-l compun, precum nici sunetul lor conjugat, nu sînt în vreun fel identice cu obiectul pom. Şi cu toate acestea, cine citeşte pom, prin cele trei litere *vede* chiar pomul.

Pictorul creează în felul său un întreg canon de semne care se imprimă cu timpul în conştiinţa privitorului, ajutîndu-l să le citească. Dar există oare vreun cititor înţelept, care va identifica semnul cu ceea ce e indicat, care va presupune despre cuvîntul pom că ar putea fi în vreun fel identic cu obiectul pom? «Ce-ai spune, dacă părinţii tăi te-ar aştepta în gară la Barcelona cu asemenea mutre?» l-a întrebat sculptorul Manolo în glumă pe prietenul său Picasso, la vederea semnelor pe care acesta le găsise pentru figurile omeneşti, confundînd într-adevăr semnele cu ceea ce trebuiau să însemne. Iată un mod de a vedea primitiv, care nu ne-ar fi surprins deloc la copii şi la primitivi. Pentru copil, cuvîntul pom şi obiectul pom sînt încă într-adevăr unul şi acelaşi lucru, iar o concepţie animistă despre lume le conferă cuvintelor o realitate, care nu le revine decît obiectelor indicate de ele.

«Pentru omul civilizat», scrie Kahnweiler, «această identitate este doar de natură spirituală, afară de cazul picturii şi al sculpturii, în care s-a mai păstrat o urmă a gîndirii preistorice în atitudinea contemplatorului naiv».

Pictura este «doar» un limbaj al semnelor: pentru Kahnweiler, această frază a fost punctul de plecare al concepţiei sale despre artă. Ceea ce a gîndit şi a scris Kahnweiler despre artă, a izvorît totdeauna dintr-o participare activă şi vie la creaţia artistică. L-a urmărit pe pictor la lucru şi s-a transpus atît cît îi este posibil unui

om receptiv, în procesul de creaţie. «Pictorul», scria el în *Juan Gris*, «este un om, care simte nevoia imperioasă ca prin mijlocirea liniilor şi figurilor să fixeze pe o suprafaţă un eveniment din viaţa sa... Spun: *eveniment* din viaţa sa şi nu un obiect din lumea exterioară. Acest obiect din lumea fenomenelor există pentru el doar prin evenimentul trăit, iar evenimentul trăit înseamnă pentru el atît de mult, încît ar vrea să-l eternizeze şi să-l comunice, pentru ca toţi oamenii să aibă parte de el». În imaginaţia creatoare se naşte deci o imagine spirituală, care nu există decît pentru artist. Trebuie deci, să fie făcut vizibil şi pentru alţii. «Această materializare», continuă Kahnweiler, «reprezintă punctul hotărîtor: în timpul transpunerii „imaginii interioare” încă nesigure, plutind, într-un „tablou exterior” precis, stabil şi vizibil pentru toţi, pe o suprafaţă de pictat de dimensiuni definite, se desfăşoară adevărata luptă. Se naşte o pictură şi asta înseamnă ca la toate operele de artă: un obiect nou, care n-a mai existat niciodată şi care va rămîne pentru totdeauna unic. Această esenţă nou constituită are un dublu scop al existenţei. *Ea există autonom în sine, prin sine şi pentru sine, în măsura în care este obiect; ea mai duce însă în acelaşi timp, în afara propriei sale existenţe, încă o alta, ea desemnează ceva.* Liniile ei, formele ei, au funcţia de a constitui semne şi din această pricină pictura poartă caracterul unei figuraţii ideale prin mijlocirea semnelor grafice, a unei *scriituri.* Pictorul vrea să reînnoiască prin aceste semne evenimentul trăit de el, în privitor, îi incită imaginaţia creatoare ca să re-creeze imaginea din fantezia sa. Îi va fi reuşit aceasta, de îndată ce privitorul poate să „citească” tabloul». Kahnweiler n-a fost niciodată un descoperitor de opere de artă, ci totdeauna un descoperitor de artişti, care au încercat să transpună universul tridimensional în limbajul de semne al picturii pe suprafaţa bidimensională a tabloului. Efortului lor pătimaş de a inventa o scriere nouă, îi opunea efortul la fel de pătimaş, de a citi şi interpreta scriitura lor. Darul receptiv, prima premiză a oricărei înţelegeri reale a artei, era completat de voinţa de

a cunoaşte şi de a stăpîni limbajul picturii. Şi nu fără mîndrie povesteşte Kahnweiler că primul tablou pe care l-a cumpărat pentru galeria sa, un peisaj de Derain a fost «foarte greu de citit» – «aproape stenografiat».

Povestea cum l-a vizitat Kahnweiler pe tînărul spaniol Pablo Picasso în «Bateau Lavoir», 13, Rue Ravignan, cum a fost primit în cămaşă şi tras în atelier, a fost istorisită îndeajuns de des. Esenţiale rămîn două aspecte, care n-au fost evidenţiate însă niciodată îndeajuns de limpede. Kahnweiler s-a deplasat pînă acolo nu pentru că ar fi apreciat deosebit de mult opera de pînă atunci a pictorului, ci pentru că Wilhelm Uhde îi povestise despre un nou tablou, încă neterminat, care stîrnise consternare printre prietenii pictorului. Acum l-a văzut: *Les Demoiselles d'Avignon*. Înaintea lui îl mai văzuseră, în afară de Wilhelm Uhde, şi Ambroise Vollard, şi plecaseră amîndoi descumpăniţi, la fel de dezorientaţi ca Max Jacob, André Salmon şi Guillaume Apollinaire. La insistenţele lui Apollinaire, se hotărîse şi tînărul Georges Braque să vadă tabloul şi se pare că i-ar fi spus lui Picasso: «În ciuda explicaţiilor tale, tabloul tău creează impresia că ne-ai da să mîncăm cîlţi şi să bem gaz». Derain prezisese chiar că Picasso va fi găsit într-o zi spînzurat în spatele tabloului, şi asta exprimă îndeajuns groaza, pe care a insuflat-o primilor privitori. Pictorul însuşi considera tabloul încă nedesăvîrşit, dar privirii pătrunzătoare a lui Kahnweiler nu i-a putut scăpa că artistul scrisese oarecum de la stînga la dreapta, scriitura sa devenind de la semn la semn mai îndrăzneaţă. Tabloul, care prin aceasta se împărţise destul de evident în două jumătăţi deosebite stilistic, este considerat astăzi o capodoperă, o piatră de hotar a artei moderne. Îl indică pe ctitorul cubismului în drum spre cubism. Pictorul experimentase în timpul lucrului, încercase pe unul şi acelaşi tablou mai multe posibilităţi de a se apropia de o ţintă, care încă nu putea fi atinsă.

Nu este deloc de mirare deci că primii privitori l-au considerat respingător şi că nici chiar creatorul însuşi nu şi-a găsit liniştea cu acest tablou. S-ar putea considera de-a dreptul o minune că un singur privitor, care în acest moment s-a dovedit a fi un geniu receptiv, a acceptat tabloul aşa cum era, în evidenta lui nedesăvîrşire, recunoscînd în el un «document artistic» valabil şi finit, ca mărturie a unui proces de creaţie în plină desfăşurare.

Mulţi ani mai tîrziu, după primul război mondial, cînd a reîntîlnit un Picasso care părăsise căile experimentului şi picta din nou în stil clasicist, n-a putut vedea în aceasta decît o pauză creatoare, pe care şi-o oferea un pionier pentru a se reconforta. A putut să participe din nou profund la geniul lui Picasso abia cînd artistul a continuat să transpună lumea exterioară într-un alt univers de semne.

Drumul artistului de avangardă, ca drumul oricărui înnoitor, este greu şi primejdios, şi Kahnweiler a considerat că este sarcina sa principală să-şi «apere» artiştii pe acest drum plin de primejdii. Acest cuvînt – «défendre» – îl întîlnim mereu în scrierile şi declaraţiile sale, cînd vrea să contureze sarcina pe care şi-a propus-o.

Lexicul nostru cunoaşte expresia plină de sensuri «fire combativă», însă nici o denumire pentru «firi ocrotitoare», pentru oameni, care simt chemarea să apere, care au un instinct proteguitor. Aceştia se deosebesc fundamental de firile agresive prin aceea că nu luptă pentru o cauză proprie şi că se străduie să evite, pe cît posibil, lupte făţişe, de care totuşi nu se tem. Originea evreiască a lui Kahnweiler joacă aici un rol important. El face parte dintre acei evrei, în care subjugarea milenară a poporului lor a dezvoltat pornirea de a apăra orice avea nevoie de ajutor în lumea aceasta. Ei nu devin doar luptători de avangardă ai celor oprimaţi şi obidiţi, nu numai revoluţionari sociali şi avocaţi, ci şi pioneri în orice domeniu al înnoirii spirituale, pentru că intuiesc, în tot ceea ce

este nou, ceva încă prigonit. Nimeni n-a exprimat aceasta mai frumos, decît Kahnweiler însuşi: «Plăcerea mea este să apăr ceea ce iubesc».

Cum procedezi, cînd vrei să aperi o cauză anume? Mai degrabă o ascunzi, decît s-o arăţi şi s-o expui astfel atacurilor. Kahnweiler şi-a conceput misiunea de la început în acest fel. Artiştilor săi nici nu le-a făcut reclamă, nici nu le-a organizat expoziţii mari. Ar fi expus operele lor de artă doar rîsetelor, încurcîndu-i şi zăpăcindu-i pe artişti în drumul lor.

Oare un om cu asemenea principii mai poate fi numit negustor? Cînd Durand-Ruel şi Vollard cumpărau de la artişti opere pentru care nu exista încă o piaţă constituită, jucau rolul dublu al unui negustor prevăzător şi al unui mecena. Cine citeşte corespondenţa dintre Durand-Ruel şi impresionişti, editată de Venturi, constată cu uimire cît de sobru se desfăşura totul, ce distanţă exista între artişti şi negustorul de tablouri. Nici chiar artiştii din generaţia următoare n-au văzut în negustorul de tablouri decît fie un şarlatan, fie un protector. În scrisorile în care îi pun la dispoziţie producţia, Picasso şi Braque i se adresează negustorului lor, cu cuvintele «Dragul meu prieten»: tineri artişti entuziaşti au găsit astfel drumul către negustorul de tablouri la fel de tînăr şi de entuziast. Nivelul şi modul prieteniei se deosebeau după caracterul fiecărui artist în parte. Mai important însă decît elementul prieteniei, care îl lega de toţi artiştii săi, era funcţia slujitoare a oficiului său de mijlocitor. Kahnweiler n-a fost niciodată protector sau mecena. El şi-a pus viaţa şi forţa de muncă în slujba unor artişti, pe care merita să-i «aperi».

Comparînd cărţile sale cu cele ale lui Vollard, constatăm o deosebire, care era caracteristică pentru cei doi bărbaţi. Cărţile lui Vollard au fost scrise cu mult spirit. Recunoaştem de îndată că scriitorul este un causeur spiritual, un epicurian şi un om de lume. Şi el a părăsit din dragoste pentru artă o altă profesiune, devenind

negustor de tablouri. Viaţa artiştilor, pe care a trăit-o alături de ei, agitaţia artistică la care participă, sînt descrise într-o serie de anecdote interesante. Pe alături mai istoriseşte şi povestioare care n-au nimic comun cu arta, comunicîndu-i cititorului chiar şi impresiile sale de călătorie. Dar chiar dacă arta reprezenta pentru el cea mai înaltă dintre plăcerile vieţii, ea n-a fost totuşi unica, în cărţile sale, Kahnweiler pare mai degrabă un conştiincios istoric al artei şi un om de ştiinţă. Şi deşi pleacă de la trăiri personale, nu-şi permite totuşi nici cea mai mică incursiune în chestiuni particulare. Anecdote povesteşte doar pentru a ilustra obiectul tratat. Şi aşa cum a subordonat ca scriitor totul cauzei, tot astfel şi ca negustor s-a dăruit cu desăvîrşire slujirii artei şi artiştilor săi. Corespondenţa cu Juan Gris ilustrează modul în care şi-a conceput misiunea. Între negustor şi artist s-a stabilit un raport de fidelitate, care rezista tuturor încercărilor. Juan Gris i-a rămas credincios prietenului şi în perioadele de mizerie, mergînd pînă la limitele extreme ale posibilităţilor sale. Kahnweiler, care la izbucnirea primului război mondial se afla la Roma, a plecat în Elveţia, de unde n-a mai putut să-şi susţină financiar artiştii. Gris i-a scris la 14 ianuarie 1915: «A venit domnul Rosenberg şi a vrut să cumpere ceva de la mine. N-a fost insistent şi nici n-a mai continuat să stăruie, cînd i-am spus că mă consider încă legat de dumneavoastră prin contractele încheiate» – în ciuda faptului că în acea perioadă Gris se afla în dificultăţi materiale! Kahnweiler s-a văzut de altfel obligat să-l elibereze de obligaţii în 1915. Abia atunci a început Gris să-i vîndă lui Leonce Rosenberg, încheind ulterior şi un contract, care a dăinuit pînă în anul 1920. Kahnweiler n-a considerat aceasta drept o lipsă de fidelitate, ba s-a simţit chiar recunoscător negustorului de tablouri pentru că i-a oferit lui Gris – ca şi lui Braque şi Léger – posibilitatea să-şi continue activitatea în timpul războiului. «Léonce Rosenberg», scrie el, «a preluat în timpul războiului – iată marele său merit! – misiunea pe care eu n-o mai puteam îndeplini: apărarea

cubismului».

După terminarea războiului, încă în toamna anului 1919, Juan Gris i-a trimis lui Kahnweiler la Berna tablourile din anii 1914 şi 1915, pe care le păstrase pentru prietenul său, printr-o interpretare riguros conştiincioasă a obligaţiilor sale contractuale. De îndată ce Kahnweiler s-a reîntors la Paris şi, întîmpinînd mari dificultăţi economice, a trebuit să înceapă totul de la început, Gris a fost primul care i s-a alăturat din nou. «Gris şi cu mine», scrie Kahnweiler, «am rămas uniţi pînă la moartea lui».

Fireşte, sarcina lui Kahnweiler era de a revinde tablourile cumpărate de el, pentru că numai astfel putea să le deschidă artiştilor săi drumul către succes. Însă activitatea sa comercială pare secundară, comparată cu funcţia de mentor pe care a împlinit-o în viaţa artiştilor săi. Niciodată nu se interesa de reuşita muncii lor, totdeauna doar de condiţiile lor de viaţă, de bunăstarea, de sănătatea lor. Le trimetea cîte un aconto, proceda cum ar fi procedat un prieten cînd erau bolnavi sau treceau printr-o stare depresivă. Îi îmbărbăta şi lăuda opera lor, exercitînd o critică plină de dragoste, binevoitoare doar la cererea expresă a lui Juan Gris care, într-o anume perioadă, începuse să se îndoiască de sine însuşi.

Gris i-a scris, la 17 septembrie 1913, din Céret: «Vă rog să-mi spuneţi ce gîndiţi despre tablouri, mai ales despre ultimele două, *Vioară* şi *Peisaj*? La peisaj am lucrat mult şi nici nu mai ştiu dacă e bun sau rău». Kahnweiler i-a răspuns cît de mult i-au plăcut tablourile şi că Picasso este de aceeaşi părere cu el. Gris i-a răspuns: «Vă mulţumesc foarte mult pentru amabila dumneavoastră scrisoare şi pentru că îmi faceţi curaj. Ştiţi prea bine că mă tem totdeauna să nu fac vreo prostie, oricît de mare mi-ar fi voinţa cinstită şi rîvna. Aprecierea dumneavoastră mă linişteşte tot atît de mult ca şi cea a lui Picasso».

În 1927, cînd starea sănătăţii lui Juan Gris s-a înrăutăţit, Kahnweiler i-a scris la Hyères: «N-ar trebui să plecaţi într-altă

parte? Ce ar fi dacă aţi întreprinde o mică călătorie, pentru a vă deconecta şi pentru a profita de pe urma schimbării aerului?»

Cînd boala a luat forme ameninţătoare şi Gris nu mai putea să doarmă decît cu ajutorul morfinei, Kahnweiler a fost cuprins de teamă. A luat în grabă legătura cu un doctor, care i-a împărtăşit temerile. La telegrama sa, Gris a răspuns din Hyeres la 19 ianuarie 1927: «Am primit în clipa aceasta telegrama şi banii. Mulţumesc, mulţumesc! Cine are un prieten ca dumneavoastră, este despăgubit pentru multe lucruri triste. Ajutorul dumneavoastră spontan m-a mişcat profund!»

A fost însă prea tîrziu. Gris s-a întors la Paris bolnav de moarte. «În ziua de 11 mai, seara, l-am auzit gîfîind. Nu auzisem încă niciodată horcăitul unui muribund şi n-am înţeles că acesta era sfîrşitul. I-am lăsat pe Josette şi Georges cu el şi am plecat să mîncăm, însă abia ne-am aşezat la masă, cînd Georges, palid şi tremurînd, a venit în fugă, pentru a ne spune: „Cred că Jean e mort.» Ne-am repezit acasă; era vreo opt jumătate. Juan Gris era mort. Picasso şi soţia sa, Beaudin şi Suzanne Roger au venit curînd după aceea, după ei Maurice şi Germaine Raynal precum şi alţi prieteni, care mai aflaseră vestea. Elie Lascaux şi cumnata mea, Jeanne Godon, i-au închis ochii lui Juan. Suzanne Roger, Beaudin şi Lascaux au rămas în prima noapte de priveghi. Astfel a murit omul cel mai pur, prietenul cel mai fidel şi mai gingaş, pe care l-am avut vreodată şi unul dintre cei mai nobili artişti pe care i-a purtat pămîntul.»

La patul de moarte al lui Juan Gris s-a adunat, cum am văzut, grupul pe care îl strînsese Kahnweiler în jurul său. El îi unise pe aceşti artişti, fără să fi făcut nici cea mai mică încercare de a se impune pe primul plan. A fost şi managerul lor în afaceri, este adevărat, însă a fost mai ales omul care i-a susţinut şi i-a «apărat».

Cunoaştem din viaţa cîntăreţilor şi cîntăreţelor rolul

impresarului, cunoaştem din viaţa scriitorilor rolul editorilor. Poate că activitatea lui Kahnweiler s-ar putea asemui cel mai bine cu activitatea unui editor de avangardă, care sprijină decenii la rînd scriitori talentaţi cu avansuri şi aşteaptă răbdător succesul.

Kahnweiler a fost şi editor, şi opera sa editorială poartă aceleaşi trăsături ca şi activitatea sa de negustor de tablouri: acelaşi ochi pentru ceea ce este mai bun, acelaşi simţ pentru talente neînţelese, aceeaşi limitare la un public restrîns. Kahnweiler a editat prima carte a lui Apollinaire – *L'Enchanteur Pourrissant* – în anul 1909 şi prima operă literară a lui Max Jacob – *Saint Matorel* – în anul 1911. În 1921 a publicat prima carte a lui André Malraux şi, în acelaşi an, singura carte a muzicianului Erik Satie, publicată vreodată. În aceste cărţi şi în altele au apărut primele ilustraţii de Picasso, Vlaminck, Juan Gris, Léger, Laurens, Braque etc. pe care le cunoaştem. Erau ediţii bibliofile, în tiraje de cîte 100 exemplare. După cinci ani de la apariţie, din *Enchanteur Pourrissant* se vînduseră doar patruzecişidouă exemplare. Şi totuşi, această carte ilustrată de Derain a reprezentat un act editorial, determinînd renaşterea artei xilogravurii în domeniul ilustraţiei de carte şi constituind un pas important în cariera lui Apollinaire.

Din punct de vedere pur comercial, aceste apariţii editoriale nu prea pot fi justificate. Însă şi aici voinţa de a netezi calea tinerelor talente depăşea toate celelalte considerente. După cîte ştim, Vollard îşi cîştigase mari merite printr-o activitate editorială asemănătoare. Spre deosebire de Vollard însă, care cerea artiştilor să ilustreze texte cunoscute – cum ar fi Biblia, *Fabulele* lui La Fontaine sau *Suflete moarte* de Gogol –, spiritul de avangardă al lui Kahnweiler se extindea şi asupra literaturii. În editura lui au apărut doar ediţii princeps, în cele mai multe cazuri ale unor scriitori care nu publicaseră încă nici o carte.

Cubismul, al cărui «mamoş» a fost denumit Kahnweiler, nu s-a limitat doar la pictură. A fost o mişcare spirituală care i-a adunat pe

cei înrudiţi spiritual: artişti plastici, artişti ai cuvîntului şi primii iubitori ai artei lor. Americana Gertrude Stein s-a aflat printre primii şi cei mai buni clienţi ai lui Kahnweiler; fiind însă şi o scriitoare de seamă, era firesc ca negustorul de tablouri să devină şi editorul ei, deoarece intenţiile ei literare manifestau paralele uimitoare cu cele ale pictorilor cubişti. Kahnweiler are însă, fără îndoială, dreptate cînd afirmă, că abia cu greu se poate imagina situaţia care a dat naştere activităţii sale editoriale. «Trăiam cu toţii într-o atmosferă de euforie, de tinereţe, de entuziasm. Operele poeţilor Apollinaire şi Max (Jacob) reprezentau pe atunci ceva nemaipomenit pentru noi: soţia mea cunoştea *La Chanson du Mal Aimé* de la început pînă la sfîrşit pe dinafară, ca şi mine de altfel».

După al doilea război mondial, ca o consecinţă a unei dezvoltări fireşti, Kahnweiler şi-a modificat metodele de lucru în două puncte esenţiale. În locul contractelor scrise cu artiştii «săi» au apărut înţelegeri verbale pe «cinste şi credinţă», iar Kahnweiler nu se mai obliga ca mai înainte, să preia producţia pictorilor săi la preţuri fixe, ci le plătea lunar anumite sume, pe care le-am putea concepe ca nişte «salarii». Proporţia acestor salarii se schimbă de la an la an şi se orientează după rezultatele vînzărilor din anul precedent. Artiştii sînt feriţi de grija zilei de mîine: primesc oricum ceea ce le este necesar pentru existenţa lor, şi cumpără pînză, culoare şi toate celelalte ustensile de pictură în contul lui Kahnweiler. În rest, pot fi convinşi că, de îndată ce se va exprima în preţuri crescînde, vor beneficia total de succesul lor. Este de prisos să precizăm că un asemenea procedeu trebuie să se întemeieze pe o încredere reciprocă foarte solidă pentru a lega pe artist şi pe negustor într-o relaţie personală durabilă. Atitudinea ostilă, manifestată de Kahnweiler faţă de arta abstractă, – de altfel o consecinţă logică a concepţiei sale despre artă, care datează încă din anul 1912, cînd Robert Delaunay s-a desprins de elementul obiectiv, – i-a dus pe

mulţi la presupunerea eronată că acest slujitor al revoluţiei artistice s-a transformat la bătrîneţe într-un reacţionar, care schimbă acum rolul de apărător în cel de procuror. Stupiditatea acestui reproş se poate demonstra foarte uşor. Kahnweiler nu gîndeşte nici astăzi altfel decît a gîndit în epoca sa de strălucire, în tinereţea sa. Şi-a schimbat punctul de vedere la fel de puţin ca şi Pablo Picasso, de pildă, care consideră arta abstractă drept o inepţie. Pentru el, abstracţiunea reprezintă limita extremă de care se poate apropia pictura, pe care nu trebuie însă s-o depăşească niciodată, deoarece, în opoziţie cu muzica şi cu arhitectura, este prin însăşi natura ei o artă de reprezentare.

Efortul artistic al lui Cézanne era orientat spre un scop principal: să împace construcţia tabloului şi reprezentarea, care se află în mod necesar în conflict. În acest domeniu l-au urmat cubiştii. Kahnweiler, care manifesta un viu interes pentru munca lor, trebuia să vadă în arta abstractă, care renunţa la reprezentarea lumii exterioare şi îl scăpa astfel pe artist de greaua luptă dintre reprezentare şi construcţie, o eludare a tuturor acelor probleme, cu care artiştii săi s-au luptat decenii la rînd. În *Drumul spre cubism* a descris felul în care Juan Gris a fost împins pînă la limitele abstracţiunii, însă şi *cum*, şi *de ce* a evitat să depăşească această graniţă. «I se părea», scria Kahnweiler, «că opoziţia dintre ceea ce trebuie reprezentat şi organismul care îl înghite – tabloul – este inevitabilă, de neîmpăcat. Ce s-ar întîmpla însă, dacă s-ar recunoaşte dominaţia dreptunghiului împărţit în suprafeţe colorate, adică a tabloului, în loc să se şovăie între obiect şi el?»

«Oare ce e, de fapt, un tablou?» a continuat Kahnweiler. «Ce e durabil, constant în tehnica picturală? O anume arhitectură plată şi colorată – aşa cum s-a exprimat el (Gris) mai tîrziu într-o excelentă conferinţă *Despre posibilităţile picturii?* Şi ce s-ar întîmpla, dacă ar lăsa frîu liber imaginaţiei sale creatoare care face să i se năzară plăsmuiri colorate de felul acesta, în care să nu se amestece nimic

supărător, nimic chinuitor? Ar mai fi însă asta „artă abstractă”?»

Tot Kahnweiler are cuvîntul – să înţelegem însă limpede că în *Drumul spre cubism* nu face nimic altceva, decît să redea ideile artiştilor săi, în cazul acesta pe cele ale prietenului său Juan Gris. Refuzarea artei abstracte n-o face de pe poziţia unui critic şi teoretician al artei; Kahnweiler interpretează aici competent hotărîrea pictorului Juan Gris de a se menţine pe poziţia elementului plastic obiectiv. «Un tablou fără intenţia de a reprezenta», explică în continuare Kahnweiler, «nu poate fi niciodată altceva decît un studiu tehnic, care va rămîne totdeauna nedesăvîrşit, deoarece singura sa limită ar fi tocmai delimitarea descriptivă. Deci insuficient de pe poziţia artistului. Dar a privitorului? S-ar mulţumi el oare să vadă doar forme colorate? Desigur, instinctul de obiectivare, care se află în om, l-ar face să vadă în asemenea plăsmuiri şi ceva obiectiv. Altfel aceste plăsmuiri nici n-ar mai rămîne abstracte pentru cel care le priveşte. Ar apare asociaţii de idei neintenţionate de către pictor, care ar falsifica întru totul sensul picturii». Kahnweiler nu s-a dat înapoi de la a afirma cu vorba şi în scris că el consideră arta abstractă drept o rătăcire şi că arta modernă a nimerit după al doilea război mondial într-o «fundătură.» Ceea ce nu vrea să însemne că a pierdut încrederea în forţele creatoare ale tineretului şi n-ar mai fi dispus să susţină ceea ce este nou în artă. În anul 1961 a preluat întreaga producţie a unui pictor în vîrstă de 27 de ani, cu totul necunoscut. Înainte de a-l cunoaşte pe Kahnweiler, Sébastien Hadengue participase la trei expoziţii fără să fi vîndut măcar un singur tablou. Insuccesele de pînă atunci pot fi considerate exemplare. Cu atît mai uimitor este curajul unui bătrîn, care îi mobilează tînărului artist un atelier, îi procură culori şi pînză şi se îngrijeşte de mijloacele sale de existenţă. Nu e vorba de un mecenat binevoitor. Kahnweiler crede că a găsit în acest tînăr pictor pe artistul care ar putea să scoată arta modernă din «impasul» în care se află. El îndeplineşte pînă la capăt sarcina

de apărător al revoluţionarilor pictori.

VIII. OMUL CARE A TRĂIT DIN ARTĂ

În cadrul unei emisiuni a radiodifuziunii franceze, Kahnweiler povestea, în 1961, următoarele:

«Am cunoscut un om astăzi dispărut, căruia îi păstrez o amintire scumpă: pe Wilhelm Uhde, criticul şi istoricul de artă german.» În autobiografia sa, căreia i-a dat titlul *De la Bismarck la Picasso*, Uhde scrisese: «Un eveniment esenţial a fost acela, cînd, în anul 1907, înţeleptul şi simpaticul negustor de tablouri, germanul Henry Kahnweiler a deschis o mică galerie... Din acest moment, am purtat împreună lupta frumoasă şi grea pentru acel mare viitor, de care eram pătrunşi.»

Cei doi bărbaţi, care s-au simţit decenii la rînd uniţi în slujba artei, erau din punct de vedere al cetăţeniei lor într-adevăr germani, dar proveneau totuşi din lumi atît de deosebite şi erau în privinţa temperamentului şi a poziţiei spirituale atît de fundamental deosebiţi, încît ar putea fi consideraţi aproape antipozi. Wilhelm Uhde s-a născut în 1874 la Friedeberg în Neumark ca fiu al procurorului Johannes Uhde, a studiat dreptul şi era referent la o mică judecătorie din apropierea localităţii Poznan, cînd s-a hotărît să renunţe la profesiunea de jurist – «să se recalifice», după cum spunea chiar el. Ceea ce l-a determinat să ia această hotărîre, n-a fost doar plictisitoarea activitate juridică, pe care o cunoscuse acum, nici imaginea unei viitoare cariere, care pentru el – un om «total lipsit de ambiţii» – nu avea nimic ispititor, ci, mai mult decît atît, o profundă insatisfacţie faţă de viaţă şi lume.

Vorbea adesea despre «revoluţionarul din fiinţa sa» şi explica aceasta prin faptul că fusese născut sub semnul scorpionului. Nu era însă un revoluţionar în sensul lui Apollinaire. Nu putea să se entuziasmeze niciodată pentru o orientare artistică pentru că era nouă, ci, dimpotrivă, era în firea sa ca în tumultul unei epoci setoase

de înnoiri, să-şi păstreze privirea aţintită asupra «celor nepieritoare». Era o trăsătură specific germană, căci Uhde n-a negat niciodată că este german, însă tocmai această atitudine spirituală îl condamna la o opoziţie perpetuă, la protest împotriva situaţiei politice din patria sa. El vedea în Germania o «masă sudată cu de-a sila de mîna lui Bismarck, care-şi menţinea unirea nu printr-o cultură mare, ci prin legi trecătoare şi acel patriotism agitat, sub orice critică şi superficial, care se manifesta prin cîntarea frecventă a cîntecului: *Deutschland*, *Deutschland über alles*».

Revoluţionarul politic surprinde faptele vieţii sociale şi încearcă să le transforme. Uhde era însă duşmanul îndîrjit al *tuturor* faptelor, deoarece el, un idealist german, tindea către o ţară dorită, către un domeniu pur spiritual, în care faptele îşi pierdeau consistenţa. Pios în fond, vedea în Dumnezeul venerat în biserici tot doar un fapt, şi-l ura ca fapt. Mama lui l-a văzut, copil încă, îngenunchind, spre disperarea ei, în faţa unei sobe de teracotă şi strigînd: «Idoli, mă închin vouă!»

De idolul, la picioarele căruia zăcea Germania, Reich-ul cu tînărul său Kaiser obsedat de putere, îi era groază. «Cancelarul de fier», care împlinise visul de unitate al poporului german, locuia acum, lichidat politiceşte, idolatrizat însă de popor, la Friedrichsruh, devenit loc de pelerinaj pentru clasele de şcolari, societăţi studenţeşti şi uniuni patriotice. Pentru tînărul Uhde, Bismarck deveni simbolul lumii factice. «N-aveai cum să-l ocoleşti, trebuia să-l accepţi şi să-l înveţi pe de rost ca pe orice altceva. Se stabilise ca excursiile claselor a şaptea de liceu să aibă ca destinaţie Friedrichsruh, şi de fiecare dată se desfăşurau în acelaşi fel. De cele mai multe ori, timp de o oră se cîntau cîntece patriotice în faţa porţii parcului, sub un soare arzător. După al treilea *Deutschland über alles* cancelarul Reich-ului apărea, înconjurat de dogii săi, punea să se oprească trăsura şi zicea: „Ah, da, vechii mei prieteni din Lüneburg...” Apoi ne dorea mult succes şi-şi continua plimbarea.

Întrucît în clasa a şaptea de liceu rămăsesem repetent, am avut plăcerea să fac această vizită de două ori în acelaşi fel».

De altfel, el a avut ocazia să-l mai revadă pe cancelar de vreo cîteva ori. Iată ce povesteşte despre o călătorie omagială a studenţimii germane în anul 1895: «După ce s-au isprăvit discursurile, Bismarck a smuls cochet foaie cu foaie un trandafir, iar tineretul studenţesc s-a bătut să apuce măcar cîte o foaie căzîndă, de parcă ar fi fost nişte relicve scumpe. Apoi s-a dat bere la discreţie».

Întîmplarea a făcut să fie şi martor al scenei care a pecetluit aparenta împăcare dintre împărat şi cancelar. «Bismarck a ieşit împreună cu Kaiserul printr-un portal şi s-au îndreptat încet spre trenul alb, care se afla chiar în faţa lor, şi au mai discutat acolo o vreme unul cu altul. Cu acest prilej am remarcat că Bismarck a păstrat tot timpul mîna la chipiu. Mi-am zis că va fi fost foarte greu pentru bătrînul domn şi că împăratul ar fi trebuit să-i interzică aceasta».

Uhde a descifrat aspectele îndoielnice ale întemeierii Reichului de către Bismarck. «Oare ce altceva i-a mai rămas poporului neutralizat politiceşte şi destrămat sufleteşte, decît să se piardă în faţa puterii şi bogăţiei şi a îndrăgitului joc de-a soldaţii? Pe opera lui Bismarck se întemeiază în ultimă instanţă americanizarea astăzi împlinită a sufletului german. Şi acel „idealism” ieftin şi plat al unui tineret superficial agitat, care se numeşte „naţional”, dar care n-a înţeles niciodată ce comori minunate, de mult ascunse sub ruine, a posedat sufletul german.» Acestea se află scrise în cartea al cărui titlu *De la Bismarck la Picasso* nu este nici căutat, nici extravagant. Bismarck a fost pentru Uhde simbolul unei lumi, căreia i-a întors spatele, Picasso a devenit pentru el simbolul unei alte lumi, pe care şi-a cucerit-o.

De la ştiinţele juridice s-a refugiat mai întîi în ştiinţa artei. Din Germania a fugit în Italia, la Roma şi la Florenţa. Din prezent a fugit în trecutul mîndru al *Quattrocento*-ului. Nu era însă omul care să

reziste în trecut. De la Florenţa a adus cu el în Germania o carte: «Am Grabe der Mediceer. Florentiner Briefe über deutsche Kultur» (La mormîntul Medicilor. Scrisori florentine despre cultura germană) – care nu era o scriere despre artă, ci mai degrabă un pamflet, un «protest înflăcărat împotriva insuficienţei Reich-ului, a caracterului şi metodelor politicii sale interne». Florenţa îi povestise istoria unei epoci mari, care trecuse. I-a întărit dorul după o «altă lume», dar nu aceasta era acea altă lume, n-a «devenit niciodată viaţa pe care s-o poţi îmbrăţişa». La Paris însă, la Paris frumuseţea era *prezentă.* Trăia într-un fel de «vîrtej al bucuriei» modul în care aici trecutul se unea cu prezentul, amintirea cu viaţa. Frumuseţea spirituală, care fusese pentru el un concept înălţător, îmbrăca aici forme concrete. Iată fericirea. A scris o carte despre Paris, nu obosea nicicînd să laude acest oraş, căci găsea întruchipat în el ceea ce văzuse doar în visurile sale: un belşug de viaţă caldă, o copilăroşenie veselă, o poezie care pătrundea totul şi aurea pînă şi cea mai urîtă piatră a caldarîmului.

Studiase artele, ştiinţific şi temeinic, la modul german. Şi tot la modul german îmbogăţea tot mereu cu concepte noi, cu idei abstracte domeniul artei. Cu timpul, Parisul a început să-l transforme. L-a învăţat să trăiască cu simţurile, nu cu raţiunea. A învăţat să iubească un lucru drăguţ, pur şi simplu pentru că era drăguţ, a învăţat să se dăruie şi să se piardă în faţa frumuseţii.

L-a contaminat, probabil, şi modul de viaţă uşor, nonşalant al sudului. Oare cum ar fi putut să cheltuiască altfel – cînd avea 80 franci în buzunar, prea puţin pentru a rămîne la Paris şi la fel prea puţin pentru a-şi plăti întoarcerea în Germania –, jumătatea acestei sume pe lucrări de artă?

Un negustor de antichităţi de pe bulevardul Montparnasse şi-a deschis pentru prima oară magazinul. Uhde a intrat şi n-a putut rezista. Printre lucrurile, pe care le-a adus acasă, s-a aflat şi un mic peisaj, care îl costase doi franci. Era pictat în stilul şcolii de la

Barbizon, fără pretenţia de a fi «mare artă», însă – încîntător. Uhde povesteşte el însuşi: «Eram atît de fericit că-mi aparţinea, de parcă mi-aş fi rezolvat cu el problemele de existenţă. De altfel, aşa s-a şi întîmplat. Un colecţionar s-a arătat atît de încîntat de micul tablou, încît l-a cumpărat de la mine pentru cîteva sute de franci».

Uhde n-a fost niciodată negustor de tablouri în sensul propriu al cuvîntului, deşi mai tîrziu a avut o galerie şi a organizat şi expoziţii. Fără îndoială: dacă ar fi fost avut, ar fi rămas colecţionar pur.

Nu achiziţiona nimic pentru a vinde. Şi nu vindea decît pentru a achiziţiona lucrări noi. Nu era nici negustor genial ca Flechtheim, cerealistul care a trecut din entuziasm tineresc la negoţul cu tablouri, deschizîndu-şi galerii la Düsseldorf, Köln, Berlin şi Frankfurt. Ca negustor a rămas toată viaţa un diletant şi a avut veşnice dificultăţi financiare. Fapt este însă, că arta a devenit pentru el scop în viaţă şi bază de existenţă.

La început nu se interesa de noutăţi: cumpăra tot ce-i plăcea. Cumpăra de la mici negustoraşi la care, printre mormanele de nimicuri, pe sub resturi şi falsificări, se descopereau valori autentice. Chiar şi cu mijloacele reduse de care dispunea, a putut să obţină la Hotel Drouot, casa de licitaţii din Paris, lucruri de certă valoare pe preţuri ridicole. Astfel şi-a adjudecat pe o sută de franci un *Don Quichotte* de Daumier, care a fost, mai tîrziu, expus la Pinacoteca din München. Această preocupare faţă de arta «veche», de artă pur şi simplu, i-a dezvoltat un «simţ al nivelului», o înţelegere intuitivă a ordinii ierarhice. În aceeaşi măsură însă în care creştea priceperea sa în domeniul artei, creştea şi dispreţul său faţă de aşa-numiţii «cunoscători», faţă de specialişti şi teoreticieni. Bătrînul său profesor, Richard Muther, o somitate în domeniul teoriilor îndrăzneţe pe tărîmul artei, se dovedea un copil neajutorat în faţa operelor de artă izolate. Într-una din zile, scotocind împreună cu elevul său printre tablouri vechi într-o piaţă a Parisului, s-a lăsat păcălit cu un fals cu totul ordinar.

Scrierile despre artă ale lui Uhde ne arată că nu i-a reuşit niciodată să se sustragă germanei înclinaţii spre speculaţia filosofică. Ca scriitor era fericit doar cînd putea să trateze problemele de artă la nivelul cel mai înalt şi să le interpreteze din punct de vedere al concepţiei despre lume. Cînd colecţiona, dimpotrivă, forţa sa consta într-o relaţie personală, plină de simpatie, cu opera de artă. Un tablou putea să-l facă fericit pentru cîteva săptămîni şi să-l sustragă necazurilor. Se putea lăsa însă şi mistuit de supărare, dacă nu-i reuşea să dobîndească un tablou la care ţinea. S-a îndreptat în cele din urmă către arta modernă, însă numai pentru că simţea cum această artă îl priveşte şi-l interesează nemijlocit ca om. «Aici mi s-a dezvăluit deodată posibilitatea luptei, însă nu pentru o calitate oarecare, pentru calitate în sine, pentru nivel, ci pentru o calitate care să fie legată foarte intim de propria esenţă şi care să fie considerată o chestiune cu totul personală.»

Primul imbold îl dăduse tabloul obţinut pe doi franci; un alt tablou, dobîndit în anul următor pentru zece franci, a fost hotărîtor pentru orientarea pe care urma să n-o mai părăsească niciodată. Într-un magazin, în care se vindeau paturi şi rufărie de pat, a achiziţionat o pictură care reprezenta un nud de femeie cu părul galben. Numele pictorului, care începea cu litera P, îi era cu totul necunoscut, prietenii săi s-au şi grăbit să-i spună că era vorba de o imitaţie lipsită de har după un tablou de Cézanne. Cîteva zile mai tîrziu l-a cunoscut din întîmplare şi pe tînărul pictor. Stăteau împreună la aceeaşi masă, în «Lapin Agile», localul artiştilor, în care un bărbat tînăr recita versuri de Verlaine. Cu acest prilej, Uhde i-a povestit vecinului său de masă despre tablou şi au constatat împreună că şedea chiar lîngă pictorul tabloului său. Numele acestuia suna Picasso.

Uhde povesteşte: «După miezul nopţii, am coborît cu toţii. Deodată, printre zidurile strîmte, s-a auzit o împuşcătură. Trăsese Picasso, de bucurie că a găsit un iubitor al artei sale». Chiar şi unui

Picasso trebuie să-i spui că este Picasso...

La un colecţionar ca Uhde întrebarea, cîtă înţelegere pentru artă avea, îşi pierde sensul. Pe Juan Gris nu l-a înţeles, pe Chirico, Max Ernst şi Miro i-a subestimat, întrucît n-a găsit o cale spre suprarealism. Înţelegerea sa provenea însă din iubire, şi acesteia trebuie să-i acorzi dreptul la subiectivitate. Întîlnirea sa cu Braque a fost «iubire la prima vedere»: i-a văzut tablourile la «Independenţi» şi le-a cumpărat pe toate cîte le-a putut obţine. Iar dacă putea să se laude că a fost unul dintre primii cumpărători ai lucrărilor lui Picasso şi Braque, trebuie menţionat că a fost totodată şi printre primii care au cumpărat opere ale lui Derain, Vlaminck şi Dufy. De la micuţa domnişoară Weil a obţinut, pe o sută de franci, primul tablou de Dufy, dar însoţitorul său i-a spus: «Sărmane Uhde, va trebui să păstraţi toată viaţa acest tablou înfiorător, căci nu va exista niciodată nimeni care să-l cumpere de la dumneavoastră măcar la preţul de cumpărare».

Căsnicia lui Uhde cu pictoriţa rusă Sonja Terk a durat doar un an. Pictorul Robert Delaunay, care i-a sedus soţia, i-a făcut însă un serviciu incomensurabil. El a fost acela – mai precis: mama lui – care l-a introdus pe Uhde în casa lui Rousseau-Vameşul. Henri Rousseau – care nu era rudă cu acel pictor peisagist Théodore Rousseau, (1812-1867), pe care-l aprecia atît de mult Durand-Ruel – avea în momentul acestei întîlniri, în anul 1907, şaizeci şi trei de ani. Chiar dacă poate fi considerat printre «primitivii moderni», totuşi expresia «pictor de ocazie» nu i se potriveşte nicicum. Un impiegat oarecare la administraţia vămilor Parisului, el şi-a cerut pensionarea la vîrsta de patruzecişiunu de ani, pentru a trăi în continuare doar pentru artă, exercitînd timp de douăzeci de ani profesiunea de pictor cu maximă conştiinciozitate şi cu o rîvnă emoţionantă. Ce realizase? Uhde, care l-a cunoscut cînd tabloul său *Îmblînzitoarea de şerpi* – astăzi la Luvru – se afla încă pe şevalet, îi eliberează

următorul atestat: «Desenul său este precis şi sigur şi de o extraordinară forţă sugestivă... Compoziţia sa este definită de un simţ sensibil al ritmului artistic... Nici arta culorilor sale nu este mai prejos. Albastrul, violetul şi roşul său sînt un material de mare frumuseţe şi diversitate. În aplicarea verdelui şi negrului a dobîndit o măiestrie, pe care n-o egalează aproape nimeni. Negrul, pe care se pare că-l admirase şi Gauguin, îl foloseşte cu o temeritate, care pe un alt pictor l-ar face să se cutremure. Şi totul creează, fireşte, impresia de mare şi de expresiv. Nu face teorie, însă dovedeşte o mare sensibilitate faţă de culoare şi o suveranitate absolută în folosirea ei...». Uhde vorbeşte însă şi despre înrîurirea artei lui Rousseau asupra publicului... «Tablourile lui Rousseau sînt marea atracţie (la „Independenţi”, mai tîrziu şi la „Salonul de toamnă”). Stau cu sutele în faţa lor şi rîd. Un grup dă locul altui grup, datorită bunei dispoziţii, oamenii fac cunoştinţă în faţa tablourilor sale şi se salută după aceea ori de cîte ori se întîlnesc. La nici o comedie, în nici un circ, n-am mai constatat asemenea rîsete ca în faţa tabloului lui Rousseau *Les Souverains.* Iar dacă cineva ar fi vorbit despre calitate, ar fi fost dus la Charenton (la ospiciu).»

Uhde a căutat să explice cauzele acestui dispreţ. Artei lui Rousseau, spunea el, îi lipseşte ceva, ce noi sîntem obişnuiţi să găsim chiar şi la pictori de rang mărunt: o prezentare cultivată: «Un pictor obişnuieşte să trăiască în relaţie spirituală cu pictorii timpurilor trecute, împrumutînd de la unul un gest, de la altul un alt gest. Aşa cum în societatea tuturor timpurilor există un anumit mod de a merge sau de a sta, o anumită etichetă, care rezultă din tradiţie şi dintr-un simţămînt social firesc, tot astfel şi în pictura, pe care o apreciem, există o anumită cultură a tuşei... Rousseau nu ştia nimic despre lumea mare, nici despre strălucirea artei. Cînta la vioară şi făcea colectă prin curţile unui mic cartier ori de cîte ori i se făcea foame şi n-avea bani, de parcă ar fi fost unul dintre cei mai de jos. Această mînă, care ridica cu recunoştinţă banul care i se arunca,

nu alunecase nicicînd pe stofe frumoase, nu atinsese niciodată lucruri de preţ: era o mînă de mahala, şi risipea cu un gest foarte firesc şi burghez bogăţiile unui suflet mare». Uhde n-a recunoscut numai valoarea artistică a operei lui Rousseau, ci îl admira şi-l iubea pe omul Rousseau, în ciuda mărginirii şi a ciudăţeniilor sale. Nu o dată povesteşte în cărţile sale despre vizitele în sărăcăcioasa locuinţă a lui Rousseau şi despre acel 14 iulie, sărbătoarea naţională franceză, din ultimul an de viaţă al artistului (1910). «E îmbrăcat ca de duminică şi primeşte vizite. E gata să toarne vin în pahare. „Iubeşti pacea?” mă întreabă şi cînd îi răspund afirmativ, bem cu toţii pentru pace. După aceea mă ia de mînă, mă duce la fereastră şi-mi arată, printre multe alte drapele mici, pe cel al ţării mele.»

«Iată», scrie Uhde, «cel mai frumos gest al Franţei». Oare nu sînt cuvinte prea mari? Nu-i atribuie oare Uhde prieteniei unui bătrîn naiv o însemnătate excesivă? «Vameşul» trata problemele politice totdeauna cu o naivitate care te făcea să zîmbeşti. «Cînd un rege vrea să facă război», obişnuia el să spună, «să meargă o mamă la el şi să-i interzică.» Iar acum adăugase în cinstea vizitatorului său german şi un steguleţ negru-alb-roşu alături de cele multe albastre-alb-roşu. Aceasta se întîmpla într-o epocă, în care o coroană cu eşarfă negru-alb-roşie, depusă la mormîntul Soldatului necunoscut, a fost ruptă de o mulţime furioasă. Faţă de acest act de şovinism plin de ură, gestul de prietenie al unui individ reprezenta doar un protest slab, aparent lipsit de importanţă, şi ar putea să pară ca un fel de manifestaţie particulară pentru pace, de-a dreptul ridicolă. Faptul însă că pentru Uhde a devenit un eveniment de neuitat şi demn de a fi povestit, îl caracterizează pe acest «ultim grand-seigneur» dintre colecţionarii de artă, care, liber de orice trufie culturală, îşi păstra privirea aţintită asupra valorilor elementare ale unui umanism pur. Aceeaşi atitudine spirituală îl făcea pe Uhde receptiv la «arta primitivilor.» Interesul său pentru primitivul în artă nu era însă singular, dimpotrivă, se pare că tocmai

în acest punct gîndea şi simţea foarte contemporan. Vlaminck, Derain şi Picasso colecţionau şi ei artă primitivă, şi nu e deloc întîmplător că figurile tăiate ca din topor din *Domnişoarele din Avignon* amintesc de sculpturile primitive, iar cele două capete din dreapta tabloului, de măştile negre. Mai mult chiar, în unele istorii ale artei moderne se poate citi că în prima fază a experimentului său cubist, Picasso s-a lăsat inspirat de arta neagră. Mai potrivit ar fi însă să se spună că pe drumul pe care a pornit atunci, *trebuia* să se întîlnească cu arta primitivă, deoarece nu se mai străduia să redea pe pînză impresii senzoriale optice, ci că la reprezentarea lucrurilor – indiferent dacă erau trupuri omeneşti sau obiectele unei naturi statice – pornea de la imaginea ce şi-o crease, adică nu mai picta o sticlă aşa cum îi apărea în faţa ochilor sub influenţa luminii, ci transpunea propriul concept referitor la sticlă în limbajul de semne al picturii. Ceea ce el tindea să realizeze pe deplin conştient, artiştii primitivi înfăptuiau dintotdeauna inconştient, ca nişte copii care desenează, nelucrînd niciodată «după natură», ci transpunînd totdeauna imaginile pe care şi le creau despre obiecte, definiţia lor despre un om sau despre o casă, în semne grafice, sau plastice. «Realismul intelectual» – spre deosebire de «realismul vizual» – este propriu oricărei arte primitive, după cum a încercat să demonstreze G.H. Luquet în cartea sa *Arta primitiva*.

Polemizînd în cartea sa despre Juan Gris – oarecum în numele pictorilor cubişti – împotriva conceptului de «artă primitivă», Daniel Henry Kahnweiler spune despre Luquet că îl asaltează pe cititor cu o mulţime de exemple de artă primitivă, dintre care trei sferturi nu sînt artă şi celălalt sfert nu e primitiv. Fără intenţia de a interveni în această dispută, trebuie totuşi să relevăm că acest concept de «artă primitivă», aşa cum a fost stabilit pe vremea lui Uhde şi cum s-a încetăţenit de atunci încoace, constituie o asociaţie de cuvinte foarte nouă şi problematică. Creaţiile plastice ale popoarelor primitive au fost descoperite şi apreciate ca «artă» abia

la începutul secolului al XX-lea. Înainte de aceasta îşi găsiseră locul doar în muzeele etnografice, iar dacă îi dădea cuiva prin gînd să le cerceteze valoarea artistică, le găsea de cele mai multe ori urîte şi respingătoare: mărturii ale unui barbarism încă neaccesibil valorilor estetice. Arta primitivă se putea accepta cel mult ca artă *in statu nascendi*, ca o preformă a artei, pe care trebuia s-o diferenţiezi în mod limpede de «adevărata» artă. Acum însă adjectivul «primitiv» a fost alăturat substantivului «artă» fără să-i diminueze valoarea; dimpotrivă, artei primitive i s-a acordat o anumită superioritate asupra artei clasice. Profunda transformare a concepţiilor se poate deduce cel mai bine din evoluţia semantică a cuvintelor «primitiv» şi «artă.» «Primitivul» a dobîndit o anumită ascuţime polemică, îndreptată împotriva unui raţionalism anemic şi a unui rafinament artistic, cîştigînd, în acelaşi timp, în valoare în sensul unei originalităţi nereflectate. Pe de altă parte, conceptul de artă a fost atît de mult lărgit, încît a pierdut mult din caracterul lui estimativ şi selectiv şi a putut cuprinde orice modalitate de comunicare vizuală. Astfel curînd s-a putut descoperi artă în desenele copiilor şi să se vorbească despre o artă a fotografiei şi a filmului.

Daniel Henry Kahnweiler, care nu renunţa la un concept de artă normativ, nu s-a putut împrieteni cu «primitivismul din arta modernă». O asemenea concepţie despre artă întrunea însă la fel de puţin opiniile lui Uhde! Este concludent, cît de mult s-a împotrivit în scrierile sale despre Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant şi Seraphine expresiei de «primitiv». I-ar fi numit mai degrabă pictorii de «inimă sacră», nu numai pentru că cei mai mulţi dintre ei locuiau într-adevăr într-un cartier parizian dominat de catedrala «Sacre-Coeur», ci şi pentru ca arta lor – după cum îndrăznea el să mai afirme – izvora dintr-o inimă pură de copil şi era expresia simplă a «iubirii faţă de oameni şi lucruri». Toate acestea nu sună prea modern, mai degrabă romantic şi sentimental! Dar în timp ce Vlaminck, care se manifesta cu plăcere ca «fauv» şi se încredea în

forţa instinctului, admira în arta primitivilor tocmai forţa barbară şi vigoarea dinamică a reprezentării, Uhde respecta la operele primitivilor moderni, pe care îi descoperise, tocmai profunzimea sentimentelor şi bogăţia simţirii. El nu fugea de un barbarism pentru a se dedica altuia. Dar oare unde am putea descoperi în compoziţiile executate cu atîta grijă de «primitivul» Rousseau măcar cea mai mică trăsătură «barbară»?

Calităţile picturale ale tablourilor lui Rousseau fuseseră descoperite încă de alţii, înaintea lui Uhde. John Rewald afirma despre Gauguin că făcea parte dintre cei puţini, care n-au rîs de Rousseau. Robert Delaunay a admirat arta lui Rousseau, Alfred Jarry a descoperit însemnătatea ei pentru spiritul de avangardă, Picasso a oferit, în 1908, un banchet în onoarea «vameşului». Vollard cumpăra tablouri de la Rousseau încă înainte ca Uhde să-l fi cunoscut. Şi totuşi, Uhde a fost primul – primul, care l-a acceptat pe Henri Rousseau total şi l-a considerat fără rezerve drept un mare artist.

Ce-a fost, de fapt, acel celebru banchet, care a avut loc în noiembrie 1908 în «Bateau Lavoir»? Rousseau se lăsase atras de un şarlatan în nişte afaceri, de al căror caracter penal nu şi-a dat seama. Condamnat, ar fi ajuns la închisoare, dacă judecătorul, bazat pe legea Beranger, n-ar fi preferat graţia în locul justiţiei. «Vă mulţumesc, domnule preşedinte», spusese Rousseau emoţionat, «voi face un portret al doamnei dumneavoastră.» Uhde povesteşte: «Printre artişti, tocmai cei tineri îl iubesc pe Rousseau. Ei vin cu toţii la banchetul pe care Picasso îl organizează în cinstea lui la capătul acestei afaceri penibile. Rostesc, în versuri şi proză, nenumărate toasturi, pînă ce bătrînul Rousseau, copleşit de fericire, adoarme». E permis să ne întrebăm, dacă acest banchet a fost într-adevăr un semn de preţuire a artistului Rousseau, sau dacă făcea parte din acea serie de mistificări, prin care se amuzau adeseori pe socoteala bătrînului. Astfel i s-a spus că regele Prusiei vrea să-i încredinţeze

educaţia fiului său, că guvernul francez l-a numit cavaler al Legiunii de onoare, că preşedintele Republicii l-a invitat la el. Andre Billy, care a trăit această perioadă, afirmă, e adevărat, că un asemenea comportament «faţă de un om cumsecade» le-ar fi fost străin lui Apollinaire şi prietenilor săi, recunoaşte însă, totodată, că nu le-ar fi trecut niciodată prin cap «să ia ceva în serios.» Deci nici pe artistul Rousseau? «Întrucît critica oficială burgheza îl ridiculiza şi-l dispreţuia pe Rousseau», scrie Billy, «regulile jocului cereau să facem tocmai contrariul, mai ales dacă exista perspectiva, ca pînă la urmă să avem dreptate». În lupta avangardei împotriva unei burghezii înfumurate, care-şi slăvea «cultura» drept o culme spirituală a istoriei omenirii, primitivul Rousseau, a cărui creaţie nu datora nimic civilizaţiei, era un simbol binevenit. Împotriva unei arte, care, ca produs al spiritelor iluminate, era rezervată doar elitei sociale, s-a folosit arta popoarelor primitive şi arta unui «om simplu din popor.» Geniul lui Rousseau a fost recunoscut însă doar ca «geniu al diletanţilor şi profanilor», după cum scrie încă şi astăzi Werner Haftmann.

Uhde nega orice diletantism în arta lui Rousseau. «Dacă ceea ce spune Goethe despre diletanţi este adevărat: că ei trec cu vederea dificultăţile inerente unei lucrări şi îşi asumă totdeauna o muncă depăşind forţele lor, atunci putem spune că Henri Rousseau a fost opusul unui diletant». Uhde îl consideră pe Rousseau «artist într-un sens foarte înalt şi foarte clasic». Arta lui manifestă o iubire profundă şi pătimaşă pentru fiinţele şi lucrurile din natură, şi această iubire este caracteristica marii arte. Uhde a subliniat în repetate rînduri că activitatea lui de colecţionar s-a întemeiat pe o «convingere», şi poate că acum o putem defini cel mai bine: voinţa unui umanism purificat, cu desăvîrşire liber de falsul sentiment de superioritate al omului civilizat şi de trufia intelectualului. Uhde a cumpărat tablouri de la Rousseau şi a trebuit să suporte ca «Figaro» să-l ironizeze, într-o scurtă istorioară, ca personaj comic, străinul

prost care se lasă păcălit de asemenea aiureli. A organizat însă prima expoziţie Rousseau, la care bătrînul pictor şi-a transportat tablourile cu o roabă de mînă. Întrucît Uhde uitase să indice adresa exactă a sălii de expoziţie, n-a apărut nici măcar un singur vizitator, aşa că nu s-a obţinut nici chiar acel succes de amuzament pe care îl sperase. Într-o perioadă în care Vollard încă mai ascundea cu grijă tablourile lui Rousseau pentru a nu se face de rîs, Uhde a scris cartea sa despre Rousseau, o curajoasă mărturisire de credinţă faţă de arta unui pictor batjocorit încă public. După moartea lui Rousseau, a organizat o expoziţie comemorativă în galeria lui Bernheim Jeune, scotocind prin toate colţurile pentru a-i găsi tablourile risipite, ba chiar adeseori uitate. Unul dintre cele mai frumoase l-a descoperit într-un cartier de la periferia Parisului la o spălătoreasă. «Fusese folosit decenii la rînd ca paravan în faţa sobei şi era acoperit cu un strat gros de negru de fum.» Expoziţia a fost un succes, preţurile au început să crească. Doi ani mai tîrziu, în cadrul unei licitaţii de la Hotel Drouot, un peisaj de pădure virgină obţinea 8.850 franci. După cum povesteşte Uhde, cei prezenţi au fost cuprinşi de o mare emoţie: «S-au ridicat în picioare şi au început o demonstraţie de simpatie, căreia i s-a opus doar o mică parte a publicului».

Cînd, după primul război mondial, Uhde, deposedat de colecţia sa, s-a întors la Paris, a regăsit tabloul pe care-l obţinuse de la spălătoreasă pe patruzeci franci, într-o expoziţie Rousseau. Ar fi putut să-l răscumpere. Preţul se ridicase la trei sute de mii franci.

Arta lui Rousseau s-ar fi impus în cele din urmă şi fără contribuţia lui Uhde, întrucît pictorul găsise adepţi printre cei mai importanţi artişti ai timpului său şi fusese cîntat de Apollinaire. Altfel stau lucrurile cu un «pictor de ocazie» ca Vivin, despre care astăzi n-am fi ştiut probabil nimic, dacă colecţionarul n-ar fi descoperit unul dintre tablourile sale într-o dugheană de vechituri. Încă şi mai ciudat stau lucrurile cu Séraphine. Un om găseşte fără să

caute. El fuge de viitoarea vieţii artistice pariziene într-o localitate liniştită şi uitată de dumnezeu – la Senlis, dar arta îl urmăreşte şi acolo, încît nu mai poate scăpa de ea.

Uhde închiriase la Senlis o locuinţă modestă, lucra înainte de masă, iar după-amiezile făcea excursii prin împrejurimi: o vacanţă în societatea cîtorva prieteni. Într-una din zile a intrat într-o casă mic-burgheză şi a văzut pe un scaun o natură statică care, după cum povesteşte el, i-a tăiat răsuflarea.

«Erau fructe formate dintr-o materie grea, frumoasă, nu păreau pur şi simplu întinse cu pensula pe pînză: voiau să fie mere şi erau create cu atîta frumuseţe, încît au devenit realitate. Ar fi putut fi pictate de tînărul Cézanne». A întrebat cine este artistul şi i s-a răspuns: «Séraphine». Cine era Séraphine? O bătrînă, îngrijitoarea, care îi făcea de cîteva zile şi lui curăţenie în cameră, dar pe care el n-a luat-o niciodată în seamă.

Acestea s-au întîmplat înainte de primul război mondial. Cînd Uhde a revăzut-o pe Séraphine după război, era deja foarte bătrînă: mică şi fanată, cu o privire fanatică în faţa palidă, capul acoperit de bucle spălăcite. Locuia într-o cameră sărăcăcioasă şi se dedicase întru totul picturii – spre marea supărare a vecinelor, care considerau o insolenţă ridicolă faptul că această slujnică la capătul puterilor îşi închipuia că este o artistă. Uhde descoperise cîteva dintre tablourile ei printre obişnuitele lucrări de diletanţi într-o expoziţie provincială la Senlis şi le-a cumpărat. Cînd le-a ridicat, domnii din comitet şi-au ascuns doar cu greu un zîmbet ironic.

Din acest moment, Uhde a început să se îngrijească de subzistenţa Séraphinei, procurîndu-i şi marile pînze de care avea nevoie pentru pictura ei. Compoziţia culorilor, pe care şi le prepara singură, a rămas taina ei. Uhde n-a văzut-o niciodată lucrînd. Cînd voia să picteze, se închidea şi, în spatele uşii zăvorîte, camera ei devenea locul unui extaz religios. Sora lui Uhde povesteşte şi astăzi, de cîte ori a făcut în zadar drumul pînă la Senlis. Séraphine

răspundea la ciocănitul ei că e «inspirată» şi uşa rămînea închisă. Cînd se deschidea însă, vizitatorul vedea tabloul în care artista *realizase* în sensul cel mai propriu al cuvîntului, viziunea ei despre paradis, solia despre o altă lume, transmisă ei de îngeri sub forma unor frunze şi flori cum nu mai văzuseră nicicînd ochi pămînteni. Formele unei vegetaţii luxuriante, frunze de forme ciudate, asemănătoare florilor, altele din care priveau nişte ochi mari şi strălucitori, sînt pictate cu precizia unor bătrîni maeştri, de parcă Séraphine le-ar fi copiat exact după supra-realitatea visului ei şi parcă ar fi vrut să mărturisească cu fiecare tuşă a pensulei: este adevărat, este într-adevăr adevărat. Dacă am şti unde îşi au rădăcinile copacii Séraphinei, am şti, în sfîrşit, unde să căutăm paradisul.

«Trebuie să fii cumva într-o stare de inspiraţie pentru ca mai întîi să înţelegi această operă, apoi s-o apreciezi şi s-o admiri», scria Uhde. În acest caz «inspiraţia», pînă atunci privilegiu al omului creator, i se atribuie şi celui receptiv. Prin aceasta însă criticul de artă, colecţionarul de artă şi negustorul de tablouri Uhde nu încerca să se pună pe aceeaşi treaptă cu artistul. Uhde revendica pentru el doar dăruirea faţă de artă, o receptivitate plină de smerenie, aproape «religiozitate». În patria sa, pe care niciodată n-a încetat s-o iubească, poate că astăzi e uitat. La Paris însă, o «Sală Uhde» din «Muzeul artei moderne» păstrează amintirea celui care i-a descoperit pe primitivii moderni.

IX. MANAGERI ŞI IMPRESARI

În vreme ce la Paris doi germani – Kahnweiler şi Uhde – duceau chiar în prima linie acea «grea şi frumoasă luptă» pentru viitor, se desfăşura chiar şi în Germania o activitate artistică cu un caracter revoluţionar identic sau cel puţin asemănător. Cum de s-a întîmplat că amîndoi – Kahnweiler şi Uhde – au manifestat atît de puţină simpatie, ba uneori de-a dreptul refuz faţă de revoluţia artistică de pe teritoriul german? O privire superficială lasă impresia că spiritul revoluţionar a cuprins viaţa artistică germană cu o întîrziere de două, trei decenii şi că ea trecea abia acum printr-o dezvoltare care corespunde în linii mari celei franceze. Cercurile artistice cu concepţii progresiste se răzvrăteau, repetîndu-se în felul acesta în diferite centre artistice din Germania acele fenomene, care se desfăşuraseră în mod atît de spectaculos în singurul centru artistic al Franţei, la Paris. Aici, ca şi acolo, trebuia să se înfrîngă predominanţa academismului şi să se pună capăt tutelării de către Academie. În anul 1892, un grup de artişti strînşi în jurul pictorului Fritz von Uhde a «secesionat»: s-a despărţit de uniunea oficială a artiştilor şi a dus, în continuare, o existenţă proprie sub numele de «Secesiunea de la München».

În acelaşi an s-a produs la Berlin faimosul «scandal Munch». «Uniunea artiştilor berlinezi», sub preşedenţia pictorului de curte şi preşedintelui Academiei, Anton von Werner, organizase o expoziţie de tablouri ale pictorului norvegian Edvard Munch, care prin forţa ei de expresie a stîrnit asemenea consternare, încît după două zile a trebuit să fie închisă. S-a ajuns astfel la o sciziune în sînul Uniunii, care se încheia cîţiva ani mai tîrziu (1899) prin constituirea «Secesiunii de la Berlin» sub conducerea pictorului Max Liebermann. Alţi unsprezece ani mai tîrziu, un grup de «respinşi» – oare cine nu se gîndeşte la acei «refusés» ai Salonului parizian? –

făcea o secesiune în cadrul secesiunii, constituind astfel «Noua secesiune».

Chiar dacă nu putem pierde din vedere faptul că aceste «secesiuni» urmăreau mai întîi scopul de a deschide drum unei arte, pe care organizaţiile de breaslă oficiale n-o lăsau să ajungă în faţa opiniei publice, sau şi mai modest: de a-i crea posibilitatea să deschidă expoziţii, conceptul de «secesiune» a devenit totuşi o parolă încărcată de energii revoluţionare, care a găsit ecou în alte centre artistice ale Germaniei. Mare însemnătate i-a revenit secesiunii de la Viena (1897) care, sub conducerea preşedintelui ei, Gustav Klimt, propaga acel *Jugendstil. Jugendstil – Modern Style* în Anglia, *Art Nouveau* în Franţa – exercita peste tot în Europa o influenţă hotărîtoare asupra arhitecturii, artei aplicate şi modei. Ironizat şi defăimat mai tîrziu, neînţelegîndu-i-se deloc importanţa pentru creaţia artistică a unui Gauguin, van Gogh sau Munch, rămîne totuşi, datorită abundenţei de imaginaţie, gingaşelor arabescuri, motivelor florale, liniilor şerpuite şi mişcărilor unduitoare, o primă încercare serioasă de a rupe cu furtul de stil din epocile anterioare şi cu îngrozitoarea amestecătură de stiluri, care, în fond, exprima o lipsă de stil. Deşi se pierdea în decorativ şi sublinia, ca artă decorativă, valoarea ornamentală, poseda totuşi acea forţă stilistică unificatoare, care creează chipul unei epoci. Sub semnul Jugendstil-ului se înfăptuia, pornind de la arhitectură şi de la practic, o integrare estetică a Europei, dar iată că în cele mai multe ţări europene, aceleaşi relaţii pline de tensiune şi înnoiri revoluţionare îl determinau pe artistul independent să adopte o poziţie nouă faţă de lumea care se transforma. Centrala energetică Paris radia forţe, cărora nu le păsa de graniţele statale. Ca şi la Paris, voinţa de înnoire artistică a pornit şi în Germania de la impresionism, iar mai tîrziu de la disputa cu impresionismul. Acolo, ca şi aici, venise vremea ca marii solitari şi promotori ai revoluţiei artistice, Cézanne, van Gogh şi Gauguin să fie înţeleşi. Expoziţia

van Gogh din anul 1901 de la Bernheim Jeune a înregistrat un ecou durabil, şi tot din acelaşi an începe şi adevăratul marş triumfal al tablourilor acestui mare pictor, expuse în diferite centre artistice din Germania, în anul în care în mahalaua Chatou a Parisului, Vlaminck şi Derain colaborau atît de strîns, încît adeseori este dificil să deosebeşti tablourile lor din această epocă, patru pictori din Dresda formau o asociaţie de lucru în care armonia era, dacă se poate, şi mai desăvîrşită. Cei patru studenţi ai Şcolii Tehnice Superioare din Dresda – Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel şi Fritz Bleyel – se apropiau foarte mult de uniunea artistică visată de Vincent van Gogh, înnoind într-un fel acea asociaţie de atelier, reprezentată în evul mediu de aşa-numita «Bauhütte», constituită în vederea construirii unei catedrale, însă supravieţuind de cele mai multe ori construcţiei. Ei şi-au deschis atelierul într-o prăvălie goală, lucrau după aceleaşi modele şi cu aceleaşi ustensile, expuneau împreună – la început în afara Dresdei, într-o fabrică de lămpi – lucrările lor, au dat nume întregului grup – «Die Brücke» – şi s-au înţeles asupra unui program.

Cartea redactată şi ilustrată în comun de ei este astăzi dispărută; titlul ei, *Odi profanum vulgus*, trădează însă destul de limpede strădania lor de a se izola de «lumea profană», în timp ce numele grupului indică dispoziţia de a accepta în cercul lor artişti de aceeaşi orientare. De altfel li s-au şi alăturat tineri pictori ca Max Pechstein, Otto Müller şi Emil Nolde, ultimul dintre ei însă doar pentru scurtă vreme. Arta lor antinaturalistă, care pornea de la primatul conţinutului sufletesc şi credea în forţa impulsivă a sentimentului, era înrudită cu arta fauvilor parizieni, şi n-a lipsit mult ca să li se dea şi în Germania acelaşi nume. Iar un pictor nu mai puţin însemnat ca Lovis Corinth i-a caracterizat de o «naivitate hotentotă». Cel care intenţionează să descopere paralelisme între dezvoltarea artistică germană şi cea franceză în acest prim deceniu al secolului nostru, nu trebuie să caute prea mult! În timp ce în

Franţa spre sfîrşitul acestui deceniu cubismul a luat locul fauvismului, o mişcare artistică pornind, se pare, de la München, *Blauer Reiter*, a dus mai departe, într-o formă transformată, opera iniţiată de *Brücke.* Apoi paralelismele se înmulţesc. În timp ce fauvismul mai poate fi considerat o chestiune pur franceză, cubismul îşi datorează apariţia unui străin. Aşa cum ne-francezul Picasso era figura centrală a cubismului, tot astfel ne-germanul Kandinsky se afla în centrul mişcării artistice pornite de la München. Venise la München în anul 1896, aproape concomitent cu doi compatrioţi – Alexei de Javlensky şi Mariana de Verevkin –, studiase la Franz Stuck şi fusese atît de puternic impresionat, în timpul vizitării unei expoziţii, de un tablou din epoca tîrzie a lui Monet, *Căpiţă de fîn*, din care «lipsea obiectul», încît a scris: «Aceasta era forţa paletei nebănuită de mine şi pînă atunci ascunsă mie, care depăşea visurile mele». Şi chiar dacă în opera sa timpurie, urmărind aceeaşi idee, folosise peisajul doar ca pretext pentru a transforma suprafaţa de pictat în locul de acţiune al unor ritmuri puternice şi bogate în culori, a mai durat totuşi încă un deceniu (1910) pînă ce a reuşit să se elibereze cu totul de obiect. Influenţa exercitată de el asupra vieţii artistice de la München datează din anul 1902, cînd a fondat o şcoală de pictură, devenind şi preşedintele uniunii artistice *Phalanx*. După călătorii care l-au dus pînă în Tunisia, se întoarce în 1907 la München şi constituie, în 1909, «Noua Uniune Artistică din München», pe care o părăseşte în 1911 împreună cu Franz Marc şi Gabrielle Münter. În jurul lui se adună acum un grup de artişti, care şi-a zis, după unul din tablourile sale, *Blauer Reiter.* Acest grup reunea o mulţime de talente, dintre care vom aminti doar pe August Macke şi pe Heinrich Campedonk şi l-a atras şi pe Paul Klee în sfera sa. Grupul îşi desfăşoară activitatea într-o atmosferă de pios entuziasm şi confirmă prin spiritul său deschis şi plin de încredere în viitor existenţa unei avangarde europene. În cadrul expoziţiilor sale, grupul prezenta şi operele unor străini ca Arp şi Malevici,

Derain şi Vlaminck, Picasso şi Braque.

După paralelisme – deosebirile! În cartea sa *Pictura expresionismului*, Bernard S. Myers stabileşte, în 1957, scurt şi cuprinzător că «în dezvoltarea ambelor ţări (Germania şi Franţa) ceea ce separa era mai important decît ceea ce unea». «Ţinutei raţionale şi logice» din arta franceză i se opunea «căutarea imaterialului, izvorîtă din intuiţie». Dintre marii pionieri ai artei moderne doar van Gogh şi Gauguin exercită o influenţă în Germania, în timp ce, în mod semnificativ, influenţa severei arhitecturi a tabloului lui Cézanne, comparată cu însemnătatea covîrşitoare care îi revenea în Franţa, era redusă. «Norvegianul Edvard Munch (1863-1944) însemna pentru arta germană ceea ce Cézanne a însemnat pentru cea franceză. Influenţa sa... a readus pictura germană spre o sensibilitate şi o spiritualitate mai nordică». Această diversitate, chiar opoziţie dintre ţinuta spirituală germană şi cea franceză se manifesta, după opinia lui Myers, cel mai puternic în raport cu forma. «Francezii au distrus forma, pornind de la interesul profund pentru analizarea esenţei ei intime; germanii au distrus forma şi culoarea, pornind de la sentiment, pentru a descoperi importanţa integrală a ceea ce se afla dincolo de realitate».

Această interpretare a istoricului de artă american corespunde concepţiei predominante în istoriografia germană a artei, în timp ce în Franţa încă şi astăzi se mai combate «în general legitimitatea artistică a principiilor fundamentale expresioniste de modelare», după cum se poate citi în lexiconul de artă modernă Knaur, redactat aproape în întregime de francezi. Nu vrem să insistăm aici asupra controversei de opinii, dar trebuie să constatăm că revoluţia artei moderne, după ce a părăsit ţara ei de baştină, a păşit pe căi diferite. La prima vedere: izolare de modelul din natură, «deformări» aici, ca şi acolo! Însă ce mai pot avea comun deformările cubiştilor dictate de necesităţi plastice cu deformările expresioniştilor, create

intenţionat în scopul intensificării expresiei? Imaginea universului era modificată acum pornind de la elementul subiectiv, servea exprimării unei trăiri interioare: un peisaj părea că se chirceşte de teamă, altul că explodează din pricina unei emoţionalităţi sălbatice. Cine recepta această artă, descoperea într-însa ceea ce arta franceză nici nu putea şi nici nu voia să-i dea: intensitatea mărturisirii personale. Confruntînd arta germană cu cea franceză, găsim totdeauna un refugiu în comparaţiile vechi şi verificate: de o parte simţul francez al formei, de cealaltă interiorizarea specific germană; aici un spirit clasic romanic, dincolo romantic nordic. Cum s-a putut întîmpla că Wilhelm Uhde, a cărui întreagă gîndire s-a mişcat între aceste contradicţii ca între nişte poli, manifesta atît de puţin entuziasm pentru arta modernă din propria sa ţară sau – să spunem aşa – atît de puţină înţelegere? «Comorile sufletului german», despre care vorbea în repetate rînduri, erau forţele «dorului» care îşi găsiseră, după părerea lui, cea mai puternică expresie în goticul german. Îl iubea însă pe Braque şi în opera lui Braque simţul latin pentru formă, îl iubea însă şi pe Picasso şi admira în opera acestui pictor o spiritualitate «gotică» depăşind sfera pămîntească. Afirmarea existenţei şi interiorizarea: pe amîndouă le-a descoperit în arta Franţei, transpuse plastic în limbajul de semne al picturii şi dominate imagistic.

Să ne amintim că în opera sa timpurie – să ne gîndim doar la *Răpirea femeilor* din anul 1867 – Paul Cézanne intensificase expresia de o manieră care poate fi numită expresionistă. Drumul cel mare, pe care a pornit mai tîrziu şi pe care l-a urmat avangarda franceză, ducea de la subiectiv la obiectiv, concret, esenţial. El a descoperit elementul formal drept esenţial pentru artă şi a declarat: «Un tablou să nu reprezinte la început decît culori. Poveştile, sufletescul... se află în tablou». Unui vizitator german, care obiecta lipsa elementului psihic în pictura franceză, Braque îi declara: «Tocmai acest element se află într-însa!» Kahnweiler, care povesteşte această

anecdotă, adaugă: Gris n-ar fi vorbit altfel. Dar Picasso scria într-o scrisoare: «Spiritul căutării i-a otrăvit pe aceia care n-au înţeles întreaga latură pozitivă a artei moderne şi care voiau să picteze invizibilul, ceea ce nu se poate picta».

S-ar putea ca el, Kahnweiler, să fi fost nedrept faţă de expresionismul german, cînd a afirmat că se înrobeşte cu desăvîrşire *forţelor* şi neglijează cu aceeaşi desăvîrşire formele. «Expresioniştii», scria el, «trăiesc într-o lume a forţei, pentru ei există doar forţa, iar formele le slujesc doar pentru a face vizibilă forţa». Dimpotrivă, adaugă el, pe cubişti nu-i interesează decît elementul plastic al artei lor, «viaţa formelor».

S-ar putea obiecta împotriva acestor afirmaţii că pe expresioniştii germani i-a interesat, şi le-a şi reuşit, să construiască din elementele unui univers ruinat o nouă lume a formelor. Vedem însă adeseori în arta lor că un element dinamic se impune în dauna elementului plastic. Artistul, care vrea să descopere ce se află *dincolo de realitate*, întîlneşte o lume a forţelor încă neformată, nestăpînită şi chiar aproape de nestăpînit – o lume a forţelor de toate felurile, a forţelor naturii, sentimentelor, spiritului. Indiferent dacă este vorba de forţe fizice sau psihice: intuiţiei senzoriale îi mai rămîn energii inaccesibile, care inundă şi sparg chiar tărîmul plastic.

În timp ce în expresionismul german predominau forţele simţirii, iar avangarda rusă sublinia forţele spiritual-etice, în futurismul italian şi-au dobîndit superioritate forţele motrice elementare. Din această pricină scrierile expresioniştilor se citesc ca nişte poezii patetice, cele ale avangardiştilor ruşi ca nişte consideraţii filozofice şi de critica culturii, iar cele ale futuriştilor italieni ca nişte tratate politice.

În timp ce ruşii Kandinsky şi Javlenski lucrau în Germania, se dezvolta şi în Rusia, la Moscova şi la Petrograd, o viaţă artistică cu nimic mai prejos decît avangarda franceză sau germană. «Raionismul» lui Larionov s-a afirmat abia în 1913 printr-un

manifest, crease însă încă înainte şi aproape concomitent cu Kandinsky primele tablouri nonfigurative. Nimeni însă – nici chiar Kandinsky – n-a dus mai departe decît Kasimir Malevici încercarea unei spiritualizări totale a artei. Amîndoi, şi Kandinsky şi Malevici, şi-au pus creaţia în slujba dezvoltării superioare a omenirii. Scrierea lui Kandinsky *Despre spiritualitate în artă* se încheie cu cuvintele: «...acest spirit în pictură se află într-o conexiune organică directă cu construcţia nouă, începută, a unui imperiu spiritual nou, deoarece acest spirit este însuşi sufletul *epocii marii spiritualităţi». Iar* în scrierea lui Kasimir Malevici *Lumea nonfigurativă* citim: «Arta trebuie să construiască... o lume nouă – lumea sensibilităţii...»

În acelaşi deceniu, revoluţia artistică de pe pămîntul Italiei era condusă spre cealaltă extremă. Acolo ea izvora dintr-o pornire spre desfăşurarea de forţe, iar parola ei era: dinamism. Nu lipseau nici potenţele artistice – Umberto Boccioni şi Carlo Carra, Giacomo Balla şi Gino Severini – nici experimentele artistice importante pentru a realiza dinamismul mişcării în tablou şi a-l zvîrli pe privitor în viitoarea culorilor şi formelor. Futuriştii erau îndrăgostiţi de viaţă, de viaţa modernă, de larma şi tumultul ei, dar mai ales de viteză. «O greşeală tipică a francezilor», declarau ei, «este tendinţa spre feminin, spre blînd şi gingaş, şi înclinaţiile lor spre static. Noi iubim viaţa modernă care este în esenţă dinamică, sunătoare şi zgomotoasă». Refuzăm – revendicăm: iată limbajul manifestelor futuriste. Refuzau culorile estompate, revendicau «roşurile şi ultraroşurile ţipătoare, verdele, care nu poate fi niciodată suficient de verde, galbenul care nu poate să strălucească niciodată suficient de galben, oranjul „polenta”, galbenul de şofran, galbenul arămiu, toate culorile vitezei, bucuriei, jocurilor de artificii». Purtătorul de cuvînt al futuriştilor, poetul Filippo Tommaso Marinetti, reclama încă în 1909 distrugerea tuturor muzeelor. Era oare aceasta o încercare de a supralicita spiritul rebel al avangardei franceze, sau se prefigura astfel ostilitatea fascismului împotriva culturii? Fraza

lui Marinetti, că un automobil de curse ar fi mai frumos decît Nike din Samothrake, era o mărturisire de credinţă faţă de tehnica modernă, mai mult chiar, – o lovitură cu pumnul împotriva «sfintelor comori culturale» ale omenirii.

Aşa cum scriau, aşa se comportau. Iată cum consemnează Nell Walden, a doua soţie a lui Herwarth Walden, vizita futuriştilor în anul 1912.

«Cei doi – Marinetti şi Boccioni – erau îmbrăcaţi totdeauna foarte elegant, în havelok şi smoching, şi se manifestau gălăgios, strigînd „Eviva Garibaldi” şi „Eviva l’amore”. Şi în fiecare seară, după ultima sorbitură, paharele de vin se pocneau de perete. Marinetti şi Boccioni nici nu concepeau lucrurile altfel... Într-o seară pornisem tuspatru, fiecare încărcat cu un pacheţoi de manifeste futuriste, pe care noapte de noapte, cît a durat expoziţia, le lipeam de stîlpi. Pornisem deci într-o maşină deschisă şi mergeam încet prin Leipziger şi Friedrichstrasse (din Berlin – n.tr.) stînd toţi patru în picioare în maşină, aruncam afişele pe stradă şi strigam: „Eviva futurista!”... Ceea ce însemna reclamă în sensul futuriştilor şi al lui Herwarth Walden». În anul următor, Marinetti şi-a extins campania de propagandă pînă la Moscova şi a găsit şi acolo un public entuziast. Noi rămînem însă la Berlin, la Herwarth Walden, un fenomen nou în domeniul artei: muzician, poet, scriitor, critic de artă, negustor de tablouri, impresar şi manager într-o singură persoană.

Herwarth Walden Georg Lewin s-a născut în 1878 la Berlin. Tatăl său, un doctor, care va purta mai tîrziu titlul de «consilier sanitar secret», era o fire calmă, contemplativă şi privea cu o reţinere mută universul fiului său, atît de străin lui. Se pare că Walden n-a fost prea strîns legat de părinţii săi. Cînd prima sa soţie, poeta Else Lasker-Schiiler, s-a certat cu socrii, se pare că n-a suferit prea mult de pe urma acestei rupturi, iar cînd cea de a doua soţie a restabilit

raporturi normale cu socrii ei, a acceptat această schimbare fără prea mare entuziasm. Viaţa sa era dedicată unei cauze, şi cînd afirma că arta este viaţa lui, nu rostea o frază goală. S-a înconjurat cu colaboratori şi cu tovarăşi de luptă. Se lupta pentru prietenii săi şi îşi ura duşmanii cu o ură îndîrjită şi înverşunată.

Ne-au rămas de la el numeroase fotografii, portretele de Kokoschka şi bustul de William Wauer. În timp ce bustul îi intensifică trăsăturile pînă la monumental, Kokoschka îl pictează drept un om firav şi urît, aşa cum era în realitate, singura sa podoabă fiind fruntea imensă, încadrată de chica blondă de artist. Privirea ochilor miopi şi cu ochelari pare pironită în gol, voinţa i se adună cel mult în jurul gurii: buzele cărnoase se întredeschid jucăuş, nările avîntate par să vibreze. Mîinile împreunate deasupra pîntecului confirmă impresia unei tensiuni, abia cu greu reţinută. Dacă lăsăm coloritul şi tuşa acestui portret extraordinar să lucreze asupra noastră, credem a simţi sufletul unei personalităţi hipersensibile şi nervoase, încărcată de energie.

Nell Walden a schiţat despre omul a cărui soţie şi colaboratoare a fost timp de patrusprezece ani, tabloul unui dinam uman cu totul absorbit de întreprinderea sa, obsedat de muncă şi trăind la înaltă tensiune. Un intelectual profund practicist, care nu manifesta interes decît pentru arta sa, un mare băutor de cafea şi un fumător avid, care creează în jurul său o atmosferă de activitate febrilă, un fiu foarte autentic al vieţii trepidante din oraşul Berlin: astfel îl vedem în biroul său de pe Potsdamerstrasse dictînd pînă noaptea tîrziu – cînd nu călătorea cumva. Călătorea însă mult şi în mare viteză, trecea «ca o adevărată furtună» prin această lume, fără ca totuşi să-i acorde vreo importanţă, cu un dispreţ nemărginit pentru frumuseţile naturii – pentru orice frumuseţe care nu se exprima în artă. Pare să fi avut ochi cel mult pentru frumuseţea feminină şi suprema declaraţie de dragoste de care a fost capabil, o exprimă dedicaţia: «Meiner über din Kunst geliebten süssen Nell» (Dulcei

mele Nell, iubită mai presus de artă – n. tr.).

A fondat în anul 1910 revista *Der Sturm*. În 1912 a mutat redacţia din Halensee în Potsdamerstrasse, care urma să devină centrul mişcării «Sturm». Nu s-a limitat însă la modestul apartament cu două camere, pe care-l închiriase acolo. Un an mai tîrziu s-a mutat de la nr. 18 în casa de la nr. 134 A, în care ocupa, în cele din urmă, şapte apartamente, întreprinderea creştea. Criticul de artă s-a transformat într-un negustor de tablouri care organiza expoziţii. Iniţial, ele aveau loc într-o vilă veche, pe care o demolă însă curînd, pentru a face loc unei construcţii noi. În sălile de expoziţie se prezentau în faţa publicului berlinez pictorii de la *Die Brücke* şi *Blauer Reiter*, iar futuriştii se îngrijeau de scandal. Activitatea de expoziţie a mişcării «Der Sturm», deosebit de importantă pentru ca arta încă boicotată să poată răzbate, a fost mutată şi ea, în cele din urmă, în Potsdamerstrasse şi a culminat acolo cu «Primul salon de toamnă german», care a reunit 366 lucrări de 75 artişti moderni din toată lumea. Publicul avea deci prilejul să vadă pentru prima oară reunite, opere ale fauvilor, futuriştilor, cubiştilor şi abstracţioniştilor. Se oferea astfel o privire panoramică asupra creaţiei artistice moderne, cum nu cunoscuse nici chiar Parisul.

Expoziţiile grupului «Sturm» constituiau adevărate evenimente! Expoziţia individuală, dedicată în 1914 pictorului Chagall, necunoscut pînă atunci atît publicului parizian, cît şi celui berlinez, a întemeiat gloria acestui artist. Influenţa galeriei de artă a lui Walden nu s-a limitat doar la Berlin: expoziţiile sale itinerante duceau vestea artei noi prin toată Germania şi departe, în toată lumea, pînă la Stockholm, Londra, Agram şi Tokio. Mişcarea deveni internaţională. În 1914 s-a creat o a doua ediţie a revistei la Paris. Şi chiar dacă primul război mondial limita influenţa revistei «Sturm» asupra Germaniei şi ţărilor neutre, Herwardt Walden continua să expună totuşi neînfricat, în ciuda atacurilor vehemente ale presei, lucrările «străinilor duşmani». Între 1912 şi 1921 a organizat o sută

de expoziţii.

Exista o revistă care se chema «Der Sturm», exista o editură «Sturm», o galerie «Sturm», începînd cu anul 1917 exista tot pe Potsdamerstrasse şi o librărie «Sturm», iar mişcării «Sturm» îi era anexată «Uniunea pentru artă» şi o şcoală de arte. Exista un teatru «Sturm», unde aveau loc seri de poezie. Cine primea o scrisoare de la «Sturm» putea să-şi dea seama din antetul scrisorii că avea de-a face cu o instituţie respectabilă:

DER STURM BERLIN W 9
Potsdamerstrasse 134 A. Fernruf Amt Liitzow 4443
Direktion Henrarth Walden
Kunstausstellung. Buchhandlung. Verlag. Monatsschrift.

Această nemaiauzită hărnicie a grupului «Sturm» nu trebuie totuşi să ne ascundă faptul că el a cuprins doar un cerc foarte restrîns de adepţi. Era vorba de un cerc de intelectuali, de artişti cu concepţii de avangardă şi de tovarăşii lor de drum. Poeţi ca Däubler şi Mombert atrăseseră în jurul lor o comunitate minusculă, însă fidelă de admiratori, pe care au dus-o împreună cu ei în mişcarea «Sturm». La expoziţiile organizate de grupul «Sturm» marele public stătea cu totul deoparte, iar publicul de artă propriu-zis apărea în masă abia după ce se răspîndise vestea că un nou scandal era iminent. Expoziţia futuriştilor şi Primul salon de toamnă german au devenit evenimente mondene, pe care nu le putea neglija nici un amator de artă, fie măcar pentru ca să se indigneze cum se cuvine şi să protesteze împotriva lor în numele «minţii sănătoase» şi a «bunului gust». Colecţionari ca Köhler şi Kluxen, care încă de pe atunci cumpărau cu regularitate opere de artă modernă, erau izolaţi, iar cînd un director de muzeu curajos a achiziţionat *Turnul cailor albaştri* de Franz Marc pentru Galeria Naţională, aceasta a mai reprezentat încă un act care stîrnea împotrivire.

Ar fi să răstălmăcim faptele, dacă am afirma că societatea burgheză din Germania a avut o atitudine mai înţelegătoare faţă de arta modernă, decît cea din Franţa. Purtătoarea ei de cuvînt, presa, se întrecea în atacuri care puneau în umbră tot ce îşi permiseseră francezii. În timp ce la Paris duelul se purtase cu floreta unui spirit scăpărător, la Berlin s-au scos din teacă spadele grele ale suspectărilor personale şi duşmăniilor ideologice.

Cum se desfăşuraseră lucrurile la Paris? Acolo, dacă un critic, atacîndu-l pe Apollinaire, se apropia de limitele ofensei, poetul îl provoca la duel. Secunzii săi se întîlneau cu secunzii criticului, se purtau tratative, şi cearta era aplanată conform regulilor de formă. În presă apărea o dezminţire, prin care se făcea retractarea a tot ceea ce nu corespundea faptelor. Criticul asigura că n-a fost în intenţia lui să ofenseze, şi astfel atacul îşi pierdea tăişul personal.

Să nu desconsiderăm aceste maniere bune! Să ne întrebăm mai degrabă, dacă un atac ca acela din 1912 al cunoscutului critic de artă berlinez, Karl Scheffler ar fi fost posibil la Paris. El scria despre futurişti: «Este îngrijorător: ei par necinstiţi din punct de vedere intelectual. Arta lor se prezintă ca o concurenţă ilicită. Citind printre rîndurile programului lor, presimţi invidie şi alte instincte necurate, în ciuda entuziasmului afişat. Nu sînt fanatici ai adevărului, aşa cum afirmă, ci fanatici ai succesului gălăgios, cu orice preţ. Pictura lor nu ascunde un *Sturm und Drang* tineresc, ci un caracter uman destul de prost». După cîte se vede, scriitorului încă nu i-a trecut prin minte să-şi stigmatizeze adversarii drept «suboameni», însă asemenea metode de luptă încep să se anunţe.

Fritz Stahl, renumitul critic al ziarului «Berliner Tageblatt» anticipează încă din anul 1913 lozincile care urmau să fie utilizate douăzeci de ani mai tîrziu de nazişti cu ocazia faimosului atac asupra tablourilor. Încă nu descoperise formula «artă degenerată» şi nici nu protesta în numele rasei germanice – însă ceea ce gîndea, era acelaşi lucru: «Siluirea intenţionată şi adeseori de-a dreptul

nepăsătoare a naturii şi umanităţii înseamnă crimă nu numai împotriva artei, ci şi împotriva oricărui simţ sănătos al lumii. În plastică, sistemul măştilor se bucură de un spaţiu deosebit de bogat. Cine face parte din rasa caucaziană, aproape că trebuie să se ruşineze cînd vede cum sînt preamărite drept frumuseţe toate aceste capete teşite şi nasuri turtite. Pentru tinerii artişti de astăzi, nu există şansă mai mare, decît dacă Dumnezeu le acordă o femeie negroidă».

Replicile lui Herwarth Walden la asemenea atacuri murdare erau mai elegante şi mai spirituale, însă deloc mai blajine. Nici n-ar fi avut vreun sens să lupte cu floreta împotriva spadelor grele. Scopul era să-l facă pe adversar ridicol, imposibil, să-l lichideze ca duşman. Dacă Germania ar fi fost o ţară în care ridicolul ucide, articolele lui Walden ar fi atins, poate, şi acest scop. După Primul salon de toamnă german, a publicat o prezentare comparativă a criticilor care se contraziceau adesea şi i-a declarat morţi pe critici. «Iată sfîrşitul. Recenzînd Primul salon de toamnă german, aceşti cunoscuţi critici de artă şi-au rostit singuri sentinţa. Despre morţi să nu se vorbească decît de bine», şi urmau necroloage emoţionante care nu vor fi făcut prea mare bucurie «morţilor». «Printre ei se află bunul Fritz Stahl. Un om de onoare. Nimic rău nu se poate spune despre el. Ah, doamne, la artă nu s-a priceput deloc. Mai sînt însă şi mulţi alţii, care de asemenea nu se pricep, şi rămîn totuşi membri utili ai societăţii umane Odată cu el s-a stins pentru artă şi domnul Oskar Bie. Se bucura de toate virtuţile, acest profesor. Se entuziasma pentru pictură, însă era daltonist. Nu-i facem din aceasta un reproş nefericitului. Daltonismul este o boală şi cu bolile nu e de glumit. Şi cînd te gîndeşti că iubea culorile ca un surd muzica... În floarea injuriilor sale abundente a fost secerat domnul Robert Breuer. El era cel mai bine intenţionat dintre toţi. Un tînăr, cu puternică înclinaţie să facă burtă, care înjura însă de i se topea grăsimea de pe trup. Din această pricină era gata să devină inventiv şi a dobîndit o originalitate, care altfel i-ar fi fost refuzată acestui om cinstit. A

inventat expresiile „hotentotul în cămaşe”, „hoarda de maimuţe urlătoare stropind cu culori”, „proştii cu pielea pestriţă”. Nu s-a repetat niciodată în injurii. Salonul de toamnă strînge o recoltă bogată. Cei mai buni dintre bărbaţi s-au prăbuşit. A mai rămas domnul Karl Scheffler...»

Pe «onorabilul domn Scheffler», care a organizat un fel de expoziţie în concurenţă cu Salonul de toamnă, Walden l-a tratat, după cum se şi cuvenea, în mod deosebit. «Îi recomand domnului Karl Scheffler în mod insistent să-şi dea silinţa şi să fie cît mai prevăzător şi înţelept în toate criticile sale viitoare, căci nu va mai exista indulgenţă. Voi păstra totul, domnule Scheffler, voi ţine minte fiecare rînd, cît veţi trăi... fiecare rînd».

Walden s-a apărat cu un spirit deosebit de caustic împotriva încercărilor de a se împleti revoluţia artistică cu revoluţia social-politică, la care – pe atunci – privea încă fără s-o priceapă, ba chiar ostil. Wilhelm Bode, directorul general al muzeelor regale, voia să vadă în arta nouă un «semn al timpului» şi scria că «tendinţa epocii noastre democratice de a dărîma barierele supărătoare impuse de religie şi de morală, de a nivela tot mai temeinic, de a subjuga personalităţile şi caracterele independente de a face să dispară simţul calităţii şi, dimpotrivă, să triumfe mediocritatea şi brutalitatea» s-ar manifesta în arta modernă «într-un mod deosebit de descurajant». Acelaşi Walden, care folosea arme de mare calibru împotriva judecăţilor estetice ale lui Bode, a considerat o asemenea observaţie atît de neînsemnată, încît a lichidat-o cu un gest dispreţuitor: «E o încercare de manifest împotriva social-democraţiei, nu un eseu despre artă».

Astfel scria şi gîndea Walden în anul 1913 – adică puţin timp înainte de catastrofa primului război mondial, care a lovit şi arta ca o calamitate incomprehensibilă. În anii de război s-a străduit să păzească arta ca pe un sanctuar, în care să nu pătrundă sunetele dure ale evenimentelor mondiale. Într-o perioadă în care însăşi

existenţa civilizaţiei europene se afla în primejdie, o asemenea atitudine preoţească rămînea simplă ficţiune.

«Arta nu reprezintă decît constituirea optic-logică a relaţiilor dintre formă şi culoare. Gîndirea şi sufletul n-au nimic comun cu arta». Iată fraze ale lui Herwarth Walden, care ne amintesc definiţia operei de artă dată de Maurice Denis şi care ar fi putut fi scrise chiar şi de Apollinaire. Walden vedea în artă un univers autonom şi repeta cuvintele lui Apollinaire că artistul ar trebui să fie «inuman». Pe cît era de convins de valoarea artei futuriste, pe atît de puţin se lăsa convins de teoriile futuriste. La moartea lui Umberto Boccioni, în necrolog, nu şi-a tăinuit obiecţiile împotriva concepţiilor despre artă ale prietenului: «Cînd, dintr-o trufie a simţirii artistice, a vrut să introducă arta în aşa-numita viaţă, s-a prăbuşit. Arta este inumană, ea ucide pe cel care vrea s-o umanizeze. Boccioni a recunoscut eroarea tinereţii sale. Puţine zile înaintea morţii sale a scris: „Voi ieşi din această existenţă cu un dispreţ pentru tot ce nu este artă”.»

Acest dispreţ pentru tot ce nu este artă, ar putea fi considerat crezul lui Walden. Nu numai că a despărţit arta de viaţă, dar a mai şi demonetizat «aşa-numita» viaţă în favoarea artei. Gîndirea şi simţirea lui Walden manifesta şi în acest punct identitate cu atitudinea lui Apollinaire. În 1913, cînd împreună cu prietenul său Delaunay, profetul francez al artei, s-a dus la Berlin pentru a vorbi acolo, ca invitat al grupului «Sturm», în faţa unui auditoriu german, viaţa îi arătase încă o dată chipul ei teribil. Femeia cu care trăise şase ani, Marie Laurencin, îl părăsise. Rana era încă proaspătă şi durea. Înainte de a fi pornit împreună cu prietenul său în turneul de conferinţe, îi scrisese: «Sînt tristeţea întruchipată, însă nu acea tristeţe jalnică, urîtă, care întunecă totul. Tristeţea mea străluceşte ca o stea. Ea luminează drumul artei prin groaznica noapte a vieţii».

Pe Walden nu-l stăpînea acea foame de viaţă, care-l înlăţuia pe Apollinaire de lumea simţurilor şi-l arunca mereu în viitoarea vieţii

moderne.

El putea deci să trăiască netulburat pentru artă, să se «epuizeze» în artă. Acest absolutism al intelectualului, care se dăruieşte unui ideal, era şi slăbiciunea, şi forţa sa în acelaşi timp. Entuziasmul său pentru artă, pe care l-am putea numi de-a dreptul fanatism, radia o forţă fascinantă. Cercul care se aduna în jurul lui, consta din admiratori şi admiratoare care sorbeau cuvintele sale ca pe nişte revelaţii. Grupul «Sturm» pe care el – am putea spune chiar: – l-a dezlănţuit (Sturm-furtună, n. tr.), avea toate trăsăturile unei mişcări, care poate să înflăcăreze o ceată de credincioşi. Unul dintre adepţii săi scria: «Să fie deci DER STURM mai întîi o inimă, în care viaţa neînfrîntă să bată furtunos. Căci – şi înainte de toate – DER STURM este o credinţă. Credinţa că viitorul nostru trăieşte încă de astăzi în noi, cu noi şi prin noi, şi că ziua de azi este nespus de frumoasă, pentru că zeitatea necunoscută astăzi se mai încrede în noi, dacă şi noi ne încredem într-însa».

Iar cînd un alt aderent al mişcării, poetul August Stramm, a fost întrebat, ce este grupul «Sturm», el a răspuns scurt şi cuprinzător: «Sturm este Herwarth Walden».

Era sufletul mişcării şi motorul ei. Uriaşa sa capacitate de muncă, forţa angajării personale, agresivitatea pe care o manifesta împotriva duşmanilor, efortul propagandistic care nu era niciodată destul de «masiv», şi talentul său organizatoric, au transformat «Sturm»-ul într-o întreprindere cu multe subsecţii, însă cu ele s-ar fi putut fonda o sectă religioasă, sau chiar constitui un partid politic. În persoana lui Walden întîlnim acelaşi «dinamism», care şi-a aflat consacrarea în arta pictorilor expresionişti. Că o operă de artă nu poate lua naştere fără forţă creatoare este, fireşte, un adevăr cunoscut de toată lumea. Paul Cézanne, care în ceasurile sale de nemulţumire spunea despre ceilalţi pictori ai timpului său că n-au destulă «măduvă în oase», considera energia creatoare, care trăia în el, drept premisă a creaţiei artistice, drept o condiţie sine qua non, în

jurul căreia nu trebuia să se facă prea multă vîlvă. De altfel şi futuriştii italieni se înşelau crezînd că elementul static din pictura franceză poate duce la concluzia lipsei de forţă. «Dinamismul» sau «forţa» nu sînt un monopol al pictorilor expresionişti, cu atît mai caracteristic pentru ei este însă interesul pentru forţele care participă la realizarea operei de artă. În anul 1907 au apărut în Germania două cărţi care puneau accentul pe dinamismul procesului de creaţie: *Abstraktion und Einfühlung* (Abstractizare şi empatie – n. tr.) de Wilhelm Worringer şi traducerea cărţii lui Henry Bergson: *L'Évolution Créatrice*. În ambele cărţi, a căror influenţă asupra artei contemporane a fost puternică şi durabilă, creaţia artistică a fost explicată prin forţa «intuiţiei».

Şi tot pe intuiţie se întemeia şi Herwarth Walden în aprecierea unei opere de artă. Spre deosebire de darul receptiv, care sugerează atitudinea pasivă a «surprinderii», Walden simţea intuiţia sa ca un act al «luării în posesie», ca pe o faptă a energiei descoperitoare. «Fiecare dintre noi, artiştii din grupul Sturm» povesteşte poetul şi pictorul Lothar Schreyer, «am avut fericirea să vedem modul în care Herwarth Walden descoperea o operă de artă. Cînd i se prezenta un tablou sau o operă plastică şi era o adevărată operă de artă, cu o privire spontană, fulgerătoare apuca această operă şi o trăgea spre el – chiar fără să pună mîna pe ea. Era lumina intuiţiei, care-l ajuta să descopere». Izvorîtă din intuiţie, forţa artistului se întîlnea cu o forţă de înţelegere izvorîtă de asemenea din intuiţie. «Chipul interior», «revelaţia», noţiuni extrase din lexicul misticii pentru desemnarea unui eveniment nesesizabil raţional, care îl sileşte pe artist să creeze, erau noţiuni fundamentale în filosofia artei lui Walden. «Sunetul interior», cum prefera să-i spună Kandinsky, devenea vizibil prin orînduirea ritmic armonioasă a formelor şi culorilor pe suprafaţa pictată, acţiona din tablou asupra psihicului receptorului şi se înnoia în el. Prin mijlocirea operei de artă se realiza o uniune sufletească mistică între creator şi receptor. Uhde ar

fi vorbit despre «inspiraţie», Kahnweiler vorbea despre comuniune sufletească şi o evoca într-o frază, pe care ar fi putut s-o scrie şi Walden: «Sufletul privitorului se uneşte dincolo de spaţiu şi timp într-o îmbrăţişare inexprimabilă cu sufletul creatorului». Kahnweiler mai opina însă că acest moment subiectiv al trăirii artistice nu poate deveni niciodată un temei serios pentru o judecată estetică. «Extazul nu se supune nici unor reguli, iar sufletul nu se află totdeauna în momente de har».

Herwarth Walden se bizuia pe forţa intuiţiei sale. În 1913 a venit la Paris, a văzut, în atelier, tablourile lui Marc Chagall, încă total necunoscut, l-a invitat imediat să facă o expoziţie la Berlin şi a oferit, în anul 1914, cu patruzeci tablouri şi o sută şaizeci desene, o magnifică privire de ansamblu asupra creaţiei acestui pictor. Cu aceeaşi certitudine a văzut şi geniul pictorului Oskar Kokoschka, l-a atras să colaboreze permanent la «Sturm» şi l-a apărat ani la rînd împotriva unor atacuri deosebit de ostile ale presei. Nu e de mirare că aderenţii lui Walden credeau că maestrul lor posedă o intuiţie fără greş, cu care «vedea» operele de artă şi ştia să separe valoarea de nonvaloare. Trebuie să-i dăm dreptate lui Lothar Schreyer, cînd afirmă că Walden a reunit în Primul salon de toamnă german şi în cele şaptesprezece expoziţii ale grupului «Sturm» pe toţi artiştii, care «astăzi sînt consacraţi şi au rol însemnat în înnoirea artistică – un act descoperitor de-a dreptul improbabil pentru un singur om». Lui B.S. Myers îi datorăm comunicarea că expresia «expresionism» a fost referită pentru prima oară la arta plastică de Worringer într-un articol din revista «Sturm» şi că în 1912, cu ocazia expoziţiei grupului «Blauer Reiter» la galeria «Sturm», expresia expresionism a fost referită la orientarea artistică germană modernă pentru prima oară în sensul ei actual. Herwarth Walden a lărgit însă conceptul, încît să cuprindă toate curentele artei contemporane din ţară (din Germania – n. tr.) şi de peste hotare. În anul 1912 i-a prezentat în galeria sa pe «expresioniştii francezi». Cine erau aceştia? Derain şi

Vlaminck? Şi ei! Însă şi Braque, Othon Friesz şi Marie Laurencin! Walden, vrînd să afirme şi să promoveze tot ce era nou şi viguros în arta timpului său, nu s-a fixat niciodată la vreun program sau curent. Pentru el o alternativă concret-abstract nu exista. Fiecare operă de artă era din punct de vedere al conţinutului, al «conţinutului revelator», abstractă (adică pur spirituală), şi era deci indiferent sau de însemnătate secundară, dacă artistul îşi înfăţişa chipul interior concret sau abstract. Walden vedea foarte limpede marea primejdie care ameninţa arta modernă în Germania: un subiectivism nemărginit, expunînd tabloul bunului plac al artistului. Dar n-a văzut, nu voia să vadă în ce măsură expresionismul german era expresia epocii, simptomul unei crize spirituale. Sfărîmarea formelor, ţipătul culorilor, înspăimîntătoarea nelinişte din unele tablouri ale pictorilor din grupul *Die Brücke* – toate acestea nu se mai puteau explica prin trăirile pur personale ale unor firi artistice hipersensibile, afară doar dacă ar fi fost, după cum afirmau adversarii, într-adevăr alienaţi mintali. În tablourile artiştilor pe care Walden voia să-i angajeze pentru imperiul său de «frumuseţe inumană», se vădeau groaza, confuzia, disperarea, care premerg şi anunţă o prăbuşire.

Oare cine a fost mai anacronic decît Franz Marc care elogia armonia creaţiei în alegorii răsunătoare, mai apropiat de animale, de plante şi de munţi, decît de oameni? Cînd era pe front, a primit o ilustrată cu reproducerea unuia dintre tablourile sale, pe care îl denumise *Destine animale*. Artistul şi-a văzut brusc opera cu alţi ochi: i s-a părut sinistru de străină, de parcă n-ar fi creat-o el, ci altul. I-a scris soţiei sale: «Kohler mi-a scris astăzi pe o ilustrată editată de „Sturm”, reprezentînd *Destine animale.* Văzînd-o, am fost uluit şi tulburat, mi s-a părut o presimţire a acestui război, înfiorătoare şi zguduitoare. Abia îmi pot imagina că am pictat-o eu».

Primul deceniu al veacului nostru, pe care Walden l-a numit «epoca fericirii artistice», îl considerăm astăzi mai degrabă ca o epocă funestă premergătoare catastrofei şi, în această perspectivă, expresionismul cu al său «ţipăt compact», cu porniri maniace şi discuţii sufleteşti morbide, ne apare într-o altă lumină, sumbră: expresia unei angoase, ale cărei rădăcini pătrund adînc în subteranul acestor vremuri ameninţate. Arta lui Edvard Munch, care a dobîndit o însemnătate covîrşitoare pentru dezvoltarea artei germane, oglindea nu numai interiorul unui om chinuit şi nefericit şi păstra în curbe expresive nu numai trăirea personală a desperării, a fricii de moarte, a singurătăţii, a groazei paralizante în faţa forţelor unei naturi covîrşitor de mari. Munch suferea din pricina epocii sale, tot aşa cum suferea şi din pricina problemelor vitale atemporale, se răfuia pătimaş – ca şi August Strindberg, atît de apropiat lui – cu conflictele vieţii moderne.

Răsfoind numerele vechi ale revistei «Sturm», găsim în ele, alături de tablouri, poezii de Else Lasker-Schüler, August Stramm, Mombert şi Dauthendey, alături de acestea însă şi poezii ale unor autori uitaţi astăzi, produse pseudocreatoare de cuvinte, obţinute căznit, acoperite de praf gros. Slăbiciunea acestei poezii a grupului «Sturm» îi măreşte însă tocmai importanţa istorică locală. Opera marilor poeţi aparţine tuturor timpurilor, în vreme ce încercările semireuşite ale unor naturi poetice aparţin epocii istorice în care au luat naştere, şi ne permit să observăm prin lipsurile lor, ca prin nişte găuri, pornirile cele mai tainice ale timpului lor. Unele exuberanţe, exaltări poetice ar putea fi considerate tipice pentru o înclinaţie *germana* spre sufletesc şi profund interiorizat, independentă de curentele timpului, al cărei pericol constă totdeauna în exacerbări. Aici însă, furtuna simţirilor fărîmă propoziţiunile şi împrăştie în jur vîltori pestriţe de frînturi de frază, cuvinte disparate, strigăte, chemări. Într-un extaz fără sfîrşit se exprimă dorul de mîntuire, jinduirea după o umanitate pură şi după înfrăţire.

Walden publicase în anul 1913 a sa privire de ansamblu asupra picturii moderne; în anul 1919 un istoric literar a desăvîrşit în domeniul său o realizare asemănătoare. Kurt Pinthus a publicat o antologie a poeziei germane contemporane, pe care a intitulat-o *Symphonie* şi care a fost într-adevăr o simfonie, întrucît din această orchestră nu lipsea nici o voce însemnată, iar toate vocile se uneau într-o unitate minunată. *Crepusculul omenirii* se chema cartea în care expresionismul literar era tălmăcit totuşi altfel decît interpretase Walden expresionismul pictorilor şi sculptorilor. «Niciodată», scria Pinthus în prefaţa cărţii sale, «esteticul şi principiul artei pentru artă n-au fost atît de dispreţuite ca în această literatură care se numeşte cea mai tînără sau expresionistă, pentru că este toată doar erupţie, explozie, intensitate». Şi se adresează unei omeniri viitoare cu rugămintea de a «nu blestema şirul acestor profund blestemaţi, cărora nu le-a mai rămas nimic în afară de nădejdea în om şi credinţa în utopie». În anul 1922 Pinthus i-a adăugat operei sale o postfaţă în care citim: «Dintre cei 23 poeţi ai acestei cărţi, şapte nu se mai află printre cei vii. Ceilalţi n-au mai creat în ultimii ani fie absolut nimic esenţial, fie, în orice caz, nimic ce ar fi depăşit prin noutate sau calitate realizările de pînă acum. Toţi se repetă sau îşi dibuie chinuit un drum». Şi a avut îndrăzneala să tragă de aici concluzia că «tînăra poezie a epocii noastre ameninţă să devină lipsită de rod şi nefertilă».

Walden n-a pierdut atît de uşor credinţa în viitorul artei moderne. Şi-a continuat neclintit activitatea în timpul războiului, iar după război părea să fi venit chiar o perioadă de înflorire pentru «Sturm». Concomitent cu această ascensiune exterioară, se pornise însă – la început aproape imperceptibil – şi o destrămare interioară. După cum se exprimă Paul Citroen, portretistul din Haga, în tinereţea sa colaborator al revistei «Sturm», Walden şi-a pierdut încă din anul 1915 simţul orientării care îl condusese pînă atunci cu atîta certitudine. Dacă studiem lista expoziţiilor organizate de Walden

după această perioadă, dacă răsfoim numerele postbelice ale revistei «Sturm», vedem apărînd nume noi, care nu s-au afirmat. Şi mai neobişnuit ni se pare faptul că nici interesul lui Walden pentru artă nu s-a mai putut afirma cu exclusivitate. Omul care ridicase indiferenţa absolută faţă de politică la nivelul unui principiu de viaţă, era pătruns de idei comuniste.

Ne aflăm acum în faţa problemei, dacă oare în perioada pe care astăzi o numim epoca dintre cele două războaie, elanul revoluţionar în artă a paralizat cu adevărat. Wilhelm Uhde a simţit această perioadă astfel: publicînd după primul război mondial o carte despre situaţia picturii în Franţa, aceasta se citea ca o retrospectivă asupra unei perioade de fericire în artă, care aparţinea însă trecutului. Aprecia pozitiv faptul că evreii, care pînă atunci se evidenţiaseră doar ca promotori ai artei, au devenit şi creatori prin artişti ca Chagall, Soutine, Modigliani – o constatare care, în presa reacţionară a Franţei, i-a atras denumirea de «evreul german Uhde». N-a considerat necesar să protesteze împotriva unei asemenea răstălmăciri. Acest duşman al tuturor faptelor nu s-a lăsat impresionat că la Paris se desfăşura o bogată activitate artistică şi că galeriile de artă apăreau ca ciupercile din pămînt. Curentul artistic care domina acum era suprarealismul. Uhde nu putea nega că tablourile unui Max Ernst sau Joan Miró exercitau şi asupra lui o anumită atracţie, contesta însă că ar fi fost de natură artistică. În suprarealism vedea o decădere a forţei plastice. Era psihologie şi literatură – nu pictură.

Dacă unicul scop al artei plastice este crearea valorilor estetice, atunci Uhde avea dreptate. O nouă generaţie de artişti părăsea hotărîtă calea «artei pure»: ea nu mai urmărea să stăpînească lumea prin mijloace plastice, ci să găsească, faţă de lume, o nouă atitudine de viaţă. Gîndirea ei era suprarealistă şi supraestetică: încerca să treacă dincolo de estetică şi de real. Nu putea fi vorba de o decădere

a avîntului revoluţionar, însă în faţa catastrofei care urma celor două milenii de cultură şi morală umanist-creştină, revoluţia spirituală lua un caracter net nihilist şi destructiv; un scepticism abisal punea la îndoială toate valorile, inclusiv pe cele estetice, şi nu se mai oprea faţă de nimic, nici chiar în faţa artei.

Marinetti voia să distrugă muzeele, însă doar pentru a crea spaţiu pentru o artă nouă, vie. Purtătorii de cuvînt ai mişcărilor dadaistă şi suprarealistă se avîntau în declaraţii care pot fi considerate antiartistice. Poetul român Tristan Tzara, care jucase un rol conducător în timpul primului război mondial în cercul dadaist de la «Cabaret Voltaire» din Zürich, declara fără ocoluri: «Fiecare operă plastică sau pictură este inutilă. Arta nu are importanţa pe care i-o acordăm de secole». Andre Breton, acest papă al suprarealismului, care domnea cu severitatea dogmatică a unui fanatic religios şi arunca anatema împotriva spiritelor eretice, impunea artistului un «automatism psihic», care se întemeia pe asociaţii libere de idei, pe pornirile inconştientului şi pe jocul întîmplării şi excludea orice control prin raţiune, orice influenţare prin valori estetice, orice efort plastic *conştient.*

Este lesne de înţeles că oameni ca Uhde şi Kahnweiler nu puteau să păşească pe drumul pe care apucase arta acestui timp. În dadaism şi suprarealism ei trebuiau să vadă o primejdie pentru arta pe care o slujiseră toată viaţa lor. Kahnweiler scria despre dadaism: fiind nihilist, n-a putut să-i dea lumii nimic, ba mai mult distruge forţele creatoare ale pictorilor aflaţi sub influenţa lui. Despre suprarealism spunea: este doar o continuare naivă a «rătăcirilor expresioniste», sînt rătăcirile unei picturi care nu ştie nimic despre viaţa reală a tabloului, despre viaţa lui plastică.

S-au manifestat însă şi tendinţe dintr-o altă parte, opusă, strict constructivă, care porneau atacul împotriva «artei pure» şi trebuiau să fie considerate de mulţi drept «antiartistice». Aceste tendinţe îi puneau artei întrebarea, prin ce îşi justifică existenţa. Dacă vrea să

fie o artă pentru toţi, în ce constă funcţia ei socială? Dacă vrea să fie arta unei epoci democratice, prin ce poate contribui activ la construirea unei noi civilizaţii?

Walter Gropius scria despre artistul modern: «Fără contact cu viaţa colectivităţii, el căuta ieşirea din această dilemă, concentrîndu-se întrutotul asupra mijloacelor artei sale, adică studiind şi descoperind noi fenomene de spaţiu şi culoare şi eliminînd orice conţinut literar din opera sa. Fireşte, prin aceasta arta a fost alienată de colectivitate, şi în faţa acestei situaţii ne aflăm noi astăzi». Walter Gropius a fost arhitect, nu critic de artă, şi deci nu scria aceste fraze nici din plăcerea de a critica şi nici din ostilitate faţă de arta modernă. El avea, după cum a exprimat-o el însuşi, mai degrabă «ambiţia de a-l scutura pe artistul creator din izolarea sa de lume şi de a restabili relaţia lui cu lumea reală». Dacă în pragul unei noi epoci a artei întîlnim un nou tip de promotor al artei, care consideră că este sarcina lui să reintroducă arta în viaţa colectivităţii, atunci Gropius trebuie să fie numit pe primul loc. La «Bauhaus», impulsul revoluţionar, care pornise din Paris, s-a unit cu tendinţele de înnoire altfel orientate, a căror ţară de baştină era Anglia, şi a dus, sub semnul arhitecturii, la acea minunată contopire a imaginaţiei creatoare cu simţul realităţii, prin care a dobîndit întruchipare o nouă imagine despre lume.

Partea a treia. ARTA DEMOCRAŢIEI – DEMOCRAŢIA ARTEI

X. STATUL RĂMÎNE ÎN URMĂ

Nimeni n-a contestat vreodată că Parisul este «leagănul artei moderne»; credem însă, că nimeni nu s-a mirat încă *îndeajuns* de însemnătatea care îi revine *acestui* oraş în istoria revoluţiei artei moderne. Franţa a fost, pînă acum, de două ori centrul artei: în secolele XII şi XIII, pe cînd stilul, pe care astăzi îl numim «gotic», se chema încă *opus francigenum*, şi apoi cîteva secole mai tîrziu, cînd privirile lumii erau îndreptate asupra Versailles-ului. De data aceasta centrul înnoirii artei era însă exclusiv capitala Franţei. Prin ce şi-a meritat Parisul această soartă mîndră? Exista oare aici o francheţe spirituală care lipsea în restul Europei, o receptivitate deosebită faţă de valorile artistice, o atmosferă favorabilă creaţiei artistice? «Parisul acelor vremuri», notează Jean Cassou, scriitor, istoric al artei şi director de muzeu francez, despre perioada dintre anii 1884 şi 1914, «era, în sens artistic, o metropolă îmburghezită şi înzorzonată ca toate celelalte. În ce priveşte conservatorismul, neîncrederea, satisfacţia de sine şi concepţiile retrograde, societatea lui nu rămînea cu nimic în urma celei wilhelminice sau victoriene». Adevărata glorie a oraşului, subliniază el, era o glorie şi o strălucire foarte modestă, despre care ştia doar o mică comunitate de tineri artişti. Frumoasa asociaţie de cuvinte a lui Chagall: Liberté-lumière – această lumină a libertăţii, sau libertate a luminii, el o interpretează în sensul că artistul din capitala Revoluţiei franceze mai respiră încă spiritul unei tradiţii a independenţei şi protestului. «Aceasta contrazice desigur» –, continuă el de-a dreptul exasperat, «ceea ce se înţelege de obicei prin tradiţie franceză şi ceea ce este respingător». Există chiar impresia că pentru a se desfăşura tocmai la Paris, revoluţia artistică şi-a ales calea maximei rezistenţe.

Comparînd comportarea ei cu reacţia burgheziei din alte ţări, care – e adevărat – a fost confruntată cu arta modernă abia decenii mai tîrziu, burghezia pariziană nu apare într-o lumină prea bună. Dacă publicul amator de artă de la Paris a dat greş, despre forurile de stat cărora le era dată în sarcină promovarea artei, se poate spune fără exagerare că au folosit, sau că au abuzat de poziţia lor de forţă pentru a lichida dintru început orice tendinţă de înnoire. După cum «Salonul» părea să considere drept sarcina lui să bareze drumul tinerelor forţe spre publicitate, tot astfel şi examenul de admitere la «École des Beaux Arts» avea rolul unei site, care nu lăsa să treacă talentele viguroase, respingîndu-le tocmai din pricina personalităţii lor evidente. În anul 1863 a căzut la examen Cézanne, şi justificarea a fost următoarea: «Cézanne are temperamentul unui colorist, din păcate însă pictează prea exagerat».

Astfel se explică şi înfiinţarea numeroaselor academii particulare, care – de cele mai multe ori cu cadre didactice nesatisfăcătoare – îndeplineau o misiune pe care gloriosul institut «École des Beaux Arts» o refuzase. Cézanne a studiat la Atelier Suisse, pe care îl fondase Pere Suisse, un fost model, şi a făcut cunoştinţă aici cu Pissarro şi Monet, impresioniştii de mai tîrziu. În anul 1860, Rodolpho Julian, un pictor destul de mediocru, a deschis o şcoală de arte, care trebuia să pregătească elevii pentru admiterea în acea oficială «École des Beaux Arts». În perioada ei de înflorire se întîlneau aici pictorii cunoscuţi ulterior ca nabişti (profeţi) şi se zice că, încă şi mai tîrziu, unul dintre profesori i-ar fi spus lui Matisse: «Ceea ce faceţi, este atît de rău, încît nici nu îndrăznesc să vă spun cît de rău este».

Academiile particulare se ocupau şi de tinerii artişti care veneau din străinătate. Pe hîrtie, înscrierea la Academia de artă oficială era admisă pentru oricine, dacă poseda suficient talent, însă autorităţile s-au priceput să-i îndepărteze pe străini pe nişte abile ocolişuri. Le cereau un examen în limba franceză, care era atît de dificil, încît abia

reuşea cîte unul. Vincent van Gogh frecventa o academie particulară, pe care o conducea amabilul şi răbdătorul Félix Cormon, unde l-a cunoscut şi pe Toulouse-Lautrec. Cum a putut deveni acest Paris, care îi transforma pe proprii săi artişti în paria ai societăţii, un adevărat magnet care să atragă şi cele mai bune forţe din străinătate? Ce-i putea oferi acest oraş uşuratic lui Vincent, olandezul aspru, şi ce i-a oferit într-adevăr, în afară de ostilitate glacială? Şi totuşi, de la Arles îi scria fratelui său: «Există doar *un* Paris». La fel cu el gîndeau, evident, şi compatrioţii săi Meyer de Haan şi Verkade şi sute de artişti de cele mai diferite naţionalităţi, care transformau către cumpăna veacului acel «sat de artişti» Montmartre într-o aşezare internaţională. Cubismul a constituit la Paris o adevărată internaţională a artei şi tocmai străinii au fost aceia care îi dădeau acestei orientări artistice o forţă de şoc supranaţională. Alături de perechea de mari francezi, Braque şi Léger, stătea cel puţin deopotrivă perechea marilor spanioli Picasso şi Juan Gris, cărora li se alăturau pictori din toată lumea. Brîncuşi, Archipenko, Lipchitz, Zadkin, deci sculptori de origine română, lituaniană şi rusă, s-au întîlnit cu francezul Henri Laurens; îşi aveau toţi atelierele la Paris şi păreau că nu pot să găsească decît aici acea fericire, care pentru artist constă în creaţie. Francezul Delaunay influenţa creaţia soţiei sale tot aşa cum şi el era inspirat de creaţia ei, iar soţia lui era rusoaica Sonia Terk. În anii douăzeci Parisul devenise centrul artei abstracte. După cum scrie unul dintre cei mai hotărîţi pionieri ai acestei arte, Michel Seuphor, pe terasa «Cafe du Dôme» puteau fi întîlniţi împreună artişti ca Naum Gabo, Theo van Doesburg şi Robert Delaunay. Din anul 1910 lucra la Paris Piet Mondrian; după primul război mondial, pe care l-a trăit în Olanda, s-a întors înapoi în oraşul artei, părăsindu-l abia în 1938 pentru a emigra în Statele Unite, trecînd prin Londra. Kandinsky a venit la Paris în 1933 şi a murit în 1944 în apropiere de Paris.

Aceeaşi forţă de atracţie o exercita oraşul şi asupra pictorilor

suprarealişti. Noţiunea «suprarealist» provine de la Apollinarie. Poetul a scris o piesă «suprarealistă» *(Les Mamelles de Tiresias),* însă nu indica încă prin acest cuvînt un curent artistic. Cu atît mai categoric îi apăra pe pictorii, pe care astăzi îi considerăm precursorii suprarealismului: pe francezul Marcel Duchamp, pe spaniolul Francis Picabia – născut la Paris – şi pe italianul Giorgio de Chirico. Duchamp şi Picabia au plecat în 1915 la New York, iar Zürich a devenit în timpul primului război mondial centrul dadaismului. Însă imediat după terminarea războiului, dadaiştii – în afară de Arp, care a rămas în Elveţia, – au fost atraşi de Paris, şi cînd Andre Breton a publicat, în 1924, *Manifestul suprarelist*, Parisul devenise deja citadela suprarealismului.

După primul război mondial întîlnim însă la Paris şi ciudatul fenomen al desfăşurării spontane, ca din nimic, al talentului plastic printre evreii de diferite naţionalităţi: rusul Marc Chagall, lituanianul Chaim Soutine, Julius Pascin, născut în Bulgaria, polonezul Moise Kisling, italianul Amedeo Modigliani. Aceşti pictori evrei şi, împreună cu ei, mulţi alţii ca Gottlieb, Zak, Mincin şi Max Band, au fost reuniţi pentru prima oară sub denumirea colectivă de «École de Paris». Termenul este înşelător, deoarece nu poate fi vorba de o orientare artistică unitară. Artiştii imigraţi asimilau doar în mică măsură influenţele picturii franceze. Nimeni nu-i chemase şi nimeni nu-i ţinea. De ce veniseră? De ce au rămas? Instinctul care călăuzeşte drumurile oamenilor este atît de tainic şi de inexplicabil ca şi zborul migrator al păsărilor. La începutul acestui secol artişti tineri s-au îndreptat spre Paris, aşa cum pe vremuri peregrinau spre Roma. Ei înfloreau aici în sărăcie, adeseori într-o mizerie de nedescris. Între 1910 şi 1914, Chagall dusese o existenţă sărăcăcioasă în «Ruche» – acel «stup de albine», care luase locul acelui «Bateau Lavoir» –, a fost surprins de război în Rusia şi s-a întors din nou la Paris în 1922, de îndată ce i s-a acordat viza de intrare, pentru a crea aici mai departe şi a culege roadele unei glorii,

pe care o datora Germaniei şi nu Franţei. Mai prost a dus-o Soutine, care nici nu primea oaspeţi, fiindu-i ruşine de locuinţa sa plină de insecte. Printre negustorii care le-au venit în ajutor tinerilor artişti din această perioadă, se evidenţiază Paul Guillaume, unul dintre primii colecţionari de artă neagră, şi prietenul lui Modigliani şi Zborowski.

Istoricului de artă şi negustorului de tablouri Raymond Nacenta îi datorăm comunicarea unui articol cu privire la Nouvelle École de Paris, apărut în 1957 în revista «L'Oeil». În acest articol Georges Limbour scria despre Paris: «În nici un alt oraş al lumii nu există o asemenea pasiune pentru pictură. Aici pictorul se bucură de un prestigiu considerabil. Entuziasmul unui public pestriţ... îl încurajează pe artist în asemenea măsură, încît doar rar se găseşte cîte unul care să fie necunoscut sau singur». Aceste cuvinte de laudă la adresa publicului amator de artă de la Paris pot să aibă o anumită justificare în epoca noastră, în care se constată peste tot o creştere a interesului pentru artă în cercurile largi ale publicului, nu se potrivesc însă situaţiei de la Paris din anii douăzeci. Forţa de atracţie a oraşului, Jean Cassou şi-o poate explica doar printr-un tainic «ceva». «Este ceva ce se poate doar simţi, aşa cum simţi o adiere de vînt sau surprinzi un petec de cer printre nori de nepătruns. Însă tocmai această adiere de vînt şi această zdreanţă de albastru au fost suficiente pentru a atrage la Paris un grup pestriţ de pelerini, care au creat în minunată armonie cu forţele productive băştinaşe şi, îmbogăţindu-le pe acestea, au realizat una din epocile pline de glorie ale culturii franceze.»

Istoricul de artă Bernard Dorival, care conduce împreună cu Jean Cassou «Muzeul de artă modernă» de la Paris, consideră misteriosul fenomen al acestei înfloriri a artei în condiţii foarte dificile cu mai puţină emoţie, însă cu aceeaşi uimire. Amintirea unei tradiţii strălucite, harnicul comerţ de tablouri din oraş, numărul crescînd al galeriilor de artă – toate acestea nu-i sînt suficiente ca

explicaţie. Pentru el forţa motrice este «spiritul, care încă mai dăinuie în acest oraş bătrîn, şi climatul spiritual deosebit de favorabil dezvoltării talentelor în condiţii de independenţă şi libertate.» Iată explicaţia, care mai degrabă circumscrie taina, decît o rezolvă. Probabil că trebuie să fi ne-parizian şi ne-francez – ca, de pildă, Wilhelm Uhde –, pentru a şti de ce este Parisul atît de atrăgător din punct de vedere uman şi atît de fertil din punct de vedere spiritual.

Se află aici palate mîndre, pieţe princiare, bulevarde elegante, un adevărat labirint de străzi şi străduţe, – şi deasupra lor un cer prietenos, blînd. Se află aici şi bunul popor al Parisului, oarecum blazat, însă avid de senzaţional, însufleţit încă de ideile Comunei, un mic popor răzvrătit şi totuşi senzual şi bine dispus, care îl lasă, poate, pe un artist să moară de foame, dar nu-l va privi niciodată peste umăr. Aici artiştii stîrnesc scandaluri, care sînt totdeauna mai interesante decît o indiferenţă obtuză sau aplauze subţiri. Aici găseşti cafenele, pe ale căror terase poţi pălăvrăgi pînă noaptea tîrziu, iar în hărmălaia metropolei găseşti o linişte, în care se poate gîndi şi visa. În acest oraş industrial pînă şi afişele au o tuşă poetică, iar nudul schelet metalic al turnului Eiffel se-nalţă ca o arabescă graţioasă spre cer. E un oraş al luxului, în care şi cel mai sărac găseşte un adăpost, oraşul muzicanţilor de stradă, al înghiţitorilor de săbii, al mîncătorilor de foc şi al «clochards»-zilor. E oraşul perechilor de îndrăgostiţi, care merg strîns îmbrăţişaţi şi se dezmiardă pe străzi, al bătrînilor şi bătrînelor care şed pe o bancă în parc sau pe un scaun în faţa casei, la soare. E oraşul ziariştilor, literaţilor şi poeţilor. Aici se mai află hotelurile dărăpănate în care au trăit Rimbaud sau Verlaine sau Baudelaire.

Şi, mai ales, aici se află Luvrul.

Spiritul Revoluţiei Franceze poate fi negat de burghezia pe care a adus-o la putere oricît, o faptă a Revoluţiei Franceze s-a păstrat şi a

exercitat o influenţă imensă asupra dezvoltării artei. După ce Convenţia naţională a declarat proprietatea artistică regală drept proprietate naţională, în anul 1793, Galeria Luvrului a fost deschisă pentru public. Astfel muzeul de artă, care astăzi face parte dintre acele frumoase aspecte fireşti ale vieţii culturale, s-a înfăţişat pentru prima oară în toată strălucirea sa.

Istoria muzeului este foarte veche şi foarte tînără, depinde cum o luăm. Numele i se trage de la grecescul «museion». Astfel s-a numit la Alexandria clădirea închinată muzelor, care servea învăţaţilor drept focar al cercetării şi conţinea colecţii valoroase de tot felul. Încă şi mai înainte luaseră însă naştere în temple şi în alte locuri sfinte din Grecia «thesauroi», adică tezaure, în care în afară de tablouri se mai adunau şi obiecte de cult, trepiede şi vase. Putem considera că aceste colecţii de artă ale antichităţii au constituit începuturile muzeului, chiar dacă trebuie să ţinem seamă că au servit unui scop opus. Intenţia nu era de a face bunurile culturale accesibile opiniei publice, ci, dimpotrivă, de a le sustrage lumii profane, păstrîndu-le în locuri sfinţite. Institutul de cercetări din Alexandria era rezervat exclusiv unei elite a învăţătorilor, iar colecţiile de artă din veacurile ulterioare, mai ales din bătrîna Romă, erau colecţii particulare ale unei burghezii nobiliare cu preocupări artistice şi iubitoare de fast, din care trebuia să faci parte pentru a dobîndi acces la comorile ei. Aşa a rămas şi în evul mediu şi în timpul Renaşterii: palatele familiilor nobile italiene şi castelele principilor francezi şi germani cu ale lor «cămări de rarităţi şi naturalii» se deschideau doar pentru călătorii de origine ilustră sau cu nume răsunătoare.

Ideea că marea artă face parte dintre bunurile cele mai de preţ ale unei naţiuni şi că din această pricină ar trebui să fie bun al întregului popor, a început să se afirme abia în secolul al XVIII-lea. În anul 1750, în palatul Luxemburg, a fost amenajat un «cabinet de artă», care făcea accesibile tuturor tablouri din colecţia regală, dar a

fost închis după scurtă vreme. Prin uriaşa sa bibliotecă, British Museum, deschis în 1759, era mai degrabă loc de cercetare, iar prin expoziţiile sale de descoperiri etnologice mai mult muzeu colonial, decît galerie de artă. Spiritul vremii, care tindea să transforme arta într-o chestiune publică, s-a manifestat mai ales în eforturile unor monarhi iluminaţi de a ridica naţiunile lor pe o treaptă culturală superioară prin crearea unor mari colecţii de artă. Aşa s-au născut Pinacoteca din Potsdam şi Muzeul Ermitaj din Petersburg. Micuţa prinţesă germană von Anhalt-Zerbst, care s-a urcat, în 1762, pe tronul ţarilor, era mistuită de ambiţia de a-i deschide acestei ţări încă barbare, calea spre cultura europeană, şi ea, care i-a mărturisit prinţului von Ligne că nu se pricepe deloc la pictură, se ocupa de-o manieră cu adevărat princiară de colecţionarea lucrărilor de artă. Imensele comori pe care le-a cumpărat la Paris pentru dînsa docilul Diderot, au umplut pavilioanele de la Ermitaj rămînînd însă încă multă vreme închise pentru marele public. Ecaterina II proclama aici, în faţa oaspeţilor princiari şi trimişilor naţiunilor străine pretenţia rusă de a se afla în viitor în rîndul naţiunilor civilizate europene.

Luvrul, deschis în 1793 pentru public şi îmbogăţit în deceniile următoare cu opere de artă din toate ţările pămîntului, le oferea vizitatorilor un spectacol nemaiauzit, nici măcar bănuit: viziunea unei întregi lumi a artei. Ca orice alt muzeu, Luvrul şi-a datorat achiziţiile jocului întîmplării, fără să se poată tinde măcar la perfecţiune. Centralismul francez, care atrăgea cele mai bune forţe ale ţării spre capitală, crease posibilitatea unei concentrări fără seamăn a artei franceze din toate timpurile, reunind acum în sălile şi pivniţele muzeului statui din antichitate, colecţii egiptene, greceşti şi romane, apoi opere de artă italiană şi spaniolă şi ale şcolii neerlandeze transformîndu-l pentru toţi cei care participau la viaţa artei într-un univers, în universul lor: a devenit pentru generaţii de iubitori de artă şi de artişti locul care le-a format imaginea despre

lume.

Cînd Baudelaire îşi formula teoriile despre artă, se gîndea la Luvru, căci nu cunoştea un alt muzeu. Cînd Renoir afirma, mai tîrziu, că te simţi pictor nu la vederea naturii, ci la contemplarea unui tablou, ar fi putut să spună despre el şi despre alţi pictori că în faţa tablourilor de la Luvru li s-a revelat chemarea spre artă. Cu timpul, din bunurile artistice de la Luvru, Academia a distilat o esenţă, care nu voia să fie pe placul tinerilor. Însă nici chiar cei mai tineri şi mai îndrăzneţi nu tăgăduiau valorile pe care le oferea Luvrul.

Ei se împotriveau regulilor rigide şi urmăreau o dezvoltare creatoare a artei, pe care au cunoscut-o doar prin mijlocirea Luvrului. Ei refuzau să deducă din «capodopere incomparabile» legi imuabile care să le impună cum să picteze. Însă învăţau meşteşugul de la maeştri, se entuziasmau în faţa belşugului unui univers bogat în forme, găseau la Luvru «imperiul artei», devenind supuşii lui. «Fidelitate de nezdruncinat faţă de sîmburele plastic al artei, printre pictori şi sculptori, găsim numai în Franţa, or, tocmai pe acest simţ al limitării la meşteşug, pe acest spirit de dăruire artistică se întemeiază taina superiorităţii lor», scrie Herbert Read despre artiştii francezi. Şi ei au învăţat aceasta la Luvru.

Pilda Luvrului ne permite să evaluăm imensa importanţă pe care şi-a cucerit-o muzeul în dezvoltarea artei. Nu numai că a conservat arta, el a creat totodată şi un nou concept al artei, o nouă relaţie atît a creatorului cît şi a consumatorului faţă de artă. Se poate afirma fără exagerare că înainte de a exista muzeul, opere de artă în sensul nostru n-au existat. Ceea ce artistul crease anterior, era destinat să fie parte integrantă a unei lumi sfinţite sau să ornamenteze o construcţie profană. Michelangelo crea opere care urmau să împodobească o biserică sau un mormînt. A creat acel *David* pentru ca, aşezat în faţa Signoriei, să devină un simbol al mîndriei cetăţeanului florentin, vizibil pînă departe. Fiecare artă era legată de

o comandă şi, indiferent dacă această comandă venea de sus sau din adîncurile deşertăciunii omeneşti, dacă artistul crea *ad majoren Dei gloriam* sau se arăta dispus să eternizeze imaginea pasageră a unui neguţător bogat, totdeauna se crea o operă al cărei loc era predestinat. Trebuia să atîrne într-o biserică, într-un palat, în camera de oaspeţi a unei case de burghez, însă niciodată de pereţii neutri ai unui muzeu.

Muzeul a eliberat tabloul de funcţia lui servilă, l-a desprins de pe pereţii bisericilor, l-a scos din încăperile burgheze şi din palate şi l-a introdus într-o ordine nouă. Locul funcţiei l-a luat stilul, determinante devenind principii estetice şi istorice de orînduire. Operele unui maestru erau expuse alături de cele ale unei perioade sau ale unei şcoli. Ce reprezentau, devenise secundar. Important era omul care pictase, epoca din care se putea interpreta tabloul, în primul rînd însă temeiul formal, care le era comun unor tablouri de genuri foarte diferite şi le făcea comparabile între ele, chiar dacă reprezentau sfinţi sau nebuni, nuduri, peisaje sau naturi statice. Important devenise artistul şi lucrarea sa, opera de artă.

«Pentru muzeu», scrie Andre Malraux, «au încetat să existe şi paladiul[4], şi sfinţii, şi Cristos; noţiuni ca veneraţie, asemănare, imaginaţie, podoabă sau posesiune nu mai sînt legate de obiectele sale. În locul acestora are reproduceri după obiecte, care sînt însă deosebite de aceste obiecte şi-şi întemeiază justificarea existenţei pe această deosebire specifică: tocmai el a creat posibilitatea reunirii lor.» Arta fusese pură înainte, în sensul modern, după cum spune Malraux, doar «pentru ochiul artistului». Drumul spre pictură pură, eliberarea de obiect, descoperirea valorii proprii a formei, revoluţia artistică, aşa cum a avut loc la Paris, n-ar putea fi măcar imaginată fără modelul inspirator şi educator al Luvrului. Cézanne, care nu

---

[4] Statuie a zeiţei Pallas Atena, socotită în antichitate a fi ocrotitoarea cetăţilor. Fig. Ocrotire, apărare.

s-a săturat niciodată să viziteze Luvrul, ştia prea bine de ce îşi numea arta sa «artă muzeală» şi ce anume îi datora Luvrului: transformarea universului în pictură.

Muzeul, care colabora în asemenea măsură la dezvoltarea artei, s-a comportat ca un tată care reneagă şi dezmoşteneşte pe fiul aventurier şi nesupus: a rămas încă multă vreme zăvorît pentru arta tînără. Arta modernă a trebuit să-şi construiască muzeul propriu.

Şi totuşi, la Paris exista un muzeu al artei contemporane. Muzeul «Luxembourg» este, ca să spunem aşa, mai vechi decît Luvrul, pentru că originile sale se găsesc în anul 1750, cînd Lenormand de Tournhem, superintendentul artelor frumoase, a luat iniţiativa de a face accesibile publicului, în sălile palatului Luxembourg, opere de artă din proprietatea regală – o faptă îndrăzneaţă, primită cu critici vehemente. Această modestă formă prealabilă de muzeu s-a bucurat doar de o existenţă scurtă. După o soartă agitată, care în timpul revoluţiei a transformat palatul în închisoare, iar în timpul consulatului în sediul senatului, în aripa răsăriteană a clădirii s-a deschis o nouă galerie, în care strălucea *Istoria Mariei de Medici* de Rubens. Însă asupra prietenosului palat Luxembourg părea să plutească un blestem. În anul 1815, cînd Luvrul a fost golit, comorile de artă furate de către armatele revoluţionare şi de către cele imperiale trebuind să fie restituite proprietarilor lor, operele de artă din Galeria Luxembourg erau parcă de-a dreptul create ca să completeze colecţiile de la Luvru. Golit, muzeul Luxembourg a prilejuit o idee care, pentru timpurile acelea, era nemaiauzit de nouă, de-a dreptul senzaţională, Ludovic XVIII s-a gîndit să expună aici operele artiştilor contemporani. Şi astfel, pentru prima oară în istorie, artiştii îşi vedeau tablourile expuse la un muzeu încă în timpul vieţii lor!

Pe vremea neoclasicismului, galeria numită «Musée de Chambre des Pairs» era dominată de operele lui David, Prud’hon şi Guérin.

Fiecare generaţie nouă de artişti, fiecare şcoală nouă trebuia să-şi cucerească accesul la acest muzeu. Inerţia zăvorîse multă vreme porţile muzeului pentru Ingres şi romantici ca Géricault şi Delacroix, pînă ce un spirit mai liberal s-a arătat – pe vremea celei de a doua republici şi celui de al doilea imperiu – mai prietenos faţă de tinerii pictori de la 1830 şi mai apoi şi faţă de cei de la 1848. Arta lui Corot şi a lui Théodore Rousseau, a lui Millet şi a lui Courbet era considerată revoluţionară, combătută cu îndîrjire şi totuşi tolerată la Luxembourg. Supărătorul «divorţ dintre stat şi geniu» s-a produs abia în vremea celei de a treia republici.

Cînd, în 1894, a murit pictorul Caillebotte, acel «om bogat» printre impresionişti, şi şi-a lăsat colecţia statului, Muzeul Luxembourg a refuzat s-o accepte. Colecţia cuprindea 67 de tablouri de Manet, Cézanne, Renoir, Monet, Sisley şi Pissarro. Erau nume care între timp îşi cuceriseră prestigiu în lumea artistică: Manet murise cu unsprezece ani în urmă, Monet era în vîrstă de 54 de ani, Renoir avea 53. A fost necesară o campanie de presă şi intervenţia personală a lui Clemenceau pentru ca în cele din urmă comisia muzeală să-şi declare totuşi acordul ca măcar 38 din cele 67 tablouri să fie expuse la muzeu. Această poveste sună astăzi de necrezut, ea a fost totuşi supralicitată în anul 1913, cînd «Institutul», cu ocazia morţii lui Rodin, a trimis o delegaţie să conjure ministrul să refuze donaţia testamentară a întregii sale opere către stat. Sala mică de la «Luxembourg», în care fusese surghiunită colecţia lui Caillebotte, i s-a părut tînărului Kahnweiler singurul colţ vrednic de văzut din acest muzeu. Ce a mai rămas în 1928, cînd colecţia Caillebotte a fost transferată la Luvru şi toate operele pictorilor străini, chiar dacă lucrau la Paris, îndepărtate din muzeu? Să răsfoim împreună cu Bernard Dorival în catalogul anului 1930! În timp ce nabiştii sînt totuşi prezenţi prin patru lucrări nu prea importante de Bonnard, patru de Maurice Denis şi patru de Vuillard, fauvismul n-a putut să depună la Luxembourg decît două lucrări de Matisse, două de van

Dongen, două de Vlaminck, două de Friesz şi trei de Derain. Nu există nici un Bufy, nici un Rouault. La cine să ne aşteptăm dintre cubişti? La Picasso nu ne putem aştepta, nici la Juan Gris, întrucît erau străini! Dar nici cubiştii francezi nu stau mai bine: nici măcar un singur Braque, nici Robert sau Sonja Delaunay, nici un Léger, ca să nu mai vorbim de cubiştii mai mărunţi. Pentru Luxembourg nu exista încă o artă a primitivilor, nici suprarealismul.

Politica muzeală a pornit pe căi mai progresiste abia din 1931, aşa că în 1937, cînd Jean Cassou a preluat postul de conservator al muzeului, n-a mai fost nevoie să-şi impună prin luptă concepţiile sale moderne despre artă. Era omul potrivit la locul potrivit. Rămînerea în urmă era însă uriaşă şi, în ciuda tuturor eforturilor, colecţia de artă modernă a rămas ruşinos de insuficientă pentru un muzeu modern aflat în oraşul artei – Paris. Oricum însă, «Luxembourg» a devenit prea mic pentru colecţia în continuă creştere, iar planul de a se muta într-o clădire mai mare corespundea ambiţiei unei conduceri de muzeu, care voia să-i dăruiască Parisului, în cele din urmă, şi un aşezămînt artistic de factură modernă.

Această clădire de pe Avenue de New York (pe atunci încă Avenue de Tokio) a fost terminată în 1937, tocmai la momentul potrivit pentru a oferi vizitatorilor expoziţiei mondiale minunatul spectacol al «Maeştrilor picturii franceze». Istoria acestei clădiri este de-ajuns de semnificativă. Comisia care trebuise să hotărască asupra construcţiei, a ignorat planurile pe care le prezentaseră mari arhitecţi ca Perret şi Le Corbusier şi a încredinţat proiectul unui grup de trei tineri arhitecţi, care abia părăsiseră Academia, fără să mai ceară şi avizul unor specialişti muzeologi. Lipsurile clădirii au apărut de îndată atît de evident, încît, după închiderea expoziţiei mondiale a trebuit să se treacă la reconstrucţiile necesare. Înainte însă ca această construcţie să fi fost dată în folosinţă în scopul iniţial, a izbucnit războiul.

Operele de artă, destinate să-şi facă intrarea în «Muzeul de artă modernă», au fost transportate pe Val de Loire, pentru a fi păstrate în adăposturi sigure împotriva pericolelor războiului. Imensa clădire era goală. Întrucît în 1942 autorităţile de ocupaţie ameninţau s-o confişte, s-au scos în mare grabă părţi ale colecţiei din depozite, a avut loc o deschidere formală a muzeului, care a rămas însă deschis doar cinsprezece luni. Au trebuit să mai treacă încă cinci ani, înainte să fi venit ceasul inaugurării festive a muzeului.

Cu perspicacitatea urii, dictaturile au văzut de timpuriu în pictorii şi sculptorii de avangardă duşmani care trebuiau distruşi. «Führer»-ul, de pildă, care se considera el însuşi pictor de artă şi eşuase în acest domeniu din lipsă de talent, nu s-a dat înapoi de la a lansa în cuvîntările sale atacuri ascuţite împotriva «demenţelor» unei asemenea arte. Operele pe care directorii de muzee care aveau curajul să afirme noul ca Hugo von Tschudi, Karl-Ernst Osthaus, Alfred Lichtwark, Karl Wörmann, Fritz Wichert şi Alexander Dorner le-au achiziţionat pentru muzeele lor, au fost smulse de pe pereţi şi reunite în expoziţii, care trebuiau să ofere tabloul respingător al unor deraieri şi anormalităţi decadente. Acesta a fost sfîrşitul «Bauhaus»-lui, sfîrşitul oricărei activităţi artistice libere, iar pictorii, care n-au emigrat ca Klee, Kandinsky, Feininger şi Beckmann, duceau în propria lor ţară o viaţă de dezolantă însingurare.

Cum şi Franţa zăcea învinsă, soarta artei moderne părea pecetluită. Léger, Masson, Tanguy şi Chagall au putut să fugă în Statele Unite, însă exilul paraliza forţele creatoare; doar unul singur a reuşit la New York să-şi înalţe arta pe noi culmi, Piet Mondrian. Cei rămaşi în Franţa au dus-o şi mai greu. Liniştea îi prieşte oricărei creşteri, chiar şi celei artistice, însă nu această linişte de mormînt, această încremenire care se lăsase asupra ţării.

Cine voia să ducă mai departe lupta pentru artă, nu se putea

sustrage marii lupte pentru dăinuirea culturii în sensul cel mai larg al cuvîntului. Era o perioadă în care toţi, inclusiv intelectualii, în primul rînd intelectualii, erau puşi la încercare. Şi «omul gînditor» se retrage mult prea uşor pe poziţia evazivă a unei «libertăţi interioare», dacă nu cumva se izolează dintr-o falsă înfumurare într-un imperiu deasupra norilor. Doi dintre bărbaţii care după război urmau să facă parte dintre cei mai energici apărători ai artei moderne, au luptat în mişcarea de rezistenţă în timpul războiului: Willem Sandberg în Olanda, Jean Cassou în Franţa.

Pentru Jean Cassou n-a existat niciodată despărţirea dintre o lume spirituală şi una politică. A ştiut totdeauna unde îi este locul. Şi s-a plasat pe poziţia forţelor progresiste: în literatură, în artă, în politică. Născut la Bilbao, ca fiu al unui tată francez şi al unei mame spaniole, în el se amestecau elementele republicanismului latin cu un spirit rebel anarhist de provenienţă iberică. Deşi venise în Franţa din fragedă tinereţe, a rămas totuşi toată viaţa sa legat de patria spaniolă. Iubea pictorii spanioli contemporani şi din trecut, pe Picasso şi pe El Greco, de a căror operă se ocupa ca istoric al artei, iubea poeţii şi scriitorii spanioli, a căror operă o traducea în franceză. Marele scriitor şi filozof Miguel de Unamuno s-a numărat printre prietenii săi şi i-a influenţat gîndirea. Cînd Spania a fost aruncată în războiul civil, Cassou a încercat să determine guvernul francez la o intervenţie, dar vorbele sale s-au lovit de urechi surde. Lăsată în voia sorţii de democraţie, aleasă de forţele fascismului ca prim poligon de tragere, ţara a căzut în braţele reacţiunii.

Cariera funcţionărească a lui Jean Cassou dusese de la Ministerul Învăţămîntului prin administraţia «Artelor Frumoase» la activitatea muzeală. În anul 1937 a devenit director-adjunct al Muzeului Luxembourg, dar una dintre primele acţiuni ale regimului de la Vichy, chiar în 1940, a fost să-l îndepărteze din acest post. Cassou îşi declarase totdeauna făţiş convingerile, şi nu numai în poeziile suprarealiste rebele din tinereţea sa, ci şi cu fapta. În februarie 1934

se alăturase «intelectualilor antifascişti», intrînd în rînd alături de Aragon şi Malraux. Sub guvernul frontului popular a fost secretar de stat pentru artele frumoase în Ministerul Învăţămîntului condus de Jean Zay.

Regimul de la Vichy a ştiut de ce-l îndepărtează pe acest bărbat din postul său şi a avut motive temeinice să-l aresteze în decembrie 1941. Cassou nu acceptase niciodată înfrîngerea Franţei ca fapt împlinit. Împreună cu tinerii intelectuali din cercul său a organizat o celulă de rezistenţă. A redactat manifeste, a colaborat la ziarul ilegal «Resistance», i-a sprijinit pe fugari şi a trebuit el însuşi să fugă atunci cînd Gestapo-ul i-a depistat gruparea de rezistenţă. În timp ce tovarăşii săi arestaţi au fost împuşcaţi, a reuşit să fugă în teritoriul neocupat, însă poliţia de la Vichy nu era cu nimic mai puţin vigilentă decît Gestapo-ul. Împreună cu mulţi alţi tovarăşi, Cassou a aşteptat în închisoarea militară din Toulouse să fie judecat în faţa unui tribunal francez. A fost condamnat la un an închisoare. Cassou a scris în perioada de detenţie cele *Treizecişitrei de sonete*, care au apărut în editura ilegală «Editions de Minuit» încă în timpul războiului, la începutul anului 1944. Povestea genezei acestor poezii a istorisit-o însuşi Cassou: «N-au existat ronduri de plimbare prin curtea închisorii, nici vizite, nici hîrtie de scris, nici corespondenţă şi nici lectură. Cînd venea seara, ne aruncam cu toţii pe sacii cu paie şi încercam, în ciuda frigului, să adormim. Pentru a face timpul să treacă mai uşor, m-am ocupat încă din prima noapte cu compunerea de sonete». Sînt convorbirile poetului cu sine însuşi, şi par adeseori să împlinească funcţia de cîntece de adormit. «Soarbe ceaşca plină de umbre şi apoi dormi», se adresează poetul sufletului său şi îi promite: «Va veni o zi, cînd vei întîlni din nou pe cele trei surori mari şi le vei recunoaşte, căci vin ţinîndu-se de mînă: iubirea, libertatea, poezia».

Eliberat din închisoare, Cassou a reluat vechile relaţii şi s-a pus la dispoziţia mişcării de rezistenţă, care între timp cîştigase ca forţă şi

însemnătate. La începutul anului 1944 conducea comisariatul rezistenţei din regiunea Toulouse. Sub comanda sa se aflau şapte departamente. Ducea o viaţă aventuroasă, cu hîrtii false, înnoptări în mînăstiri şi pensioane de fete, călătorii periculoase la Paris, pînă ce în momentul invaziei i s-a dat indicaţia: «Rămîi la postul tău!» Cînd să vadă victoria cu ochii, chiar în ziua eliberării, a fost rănit grav de trupele germane în retragere.

La întoarcerea sa la Paris, după o lungă şi grea convalescenţă, omul căruia de Gaulle i-a prins Crucea de Merit pe piept era iluminat de aureola eroismului. În timp ce comorile Muzeului Luxembourg erau scoase din ascunzători şi transportate la Paris, în timp ce operele pictorilor străini care găsiseră lungă vreme un fel de ghetou amical în «Jeu de Paume», erau reunite acum sub acelaşi acoperămînt cu operele colegilor lor francezi, Cassou a pus toate pîrghiile în mişcare pentru a transforma muzeul său într-o demnă reprezentanţă a artei moderne. Punîndu-i-se la dispoziţie mijloace importante, a reuşit să achiziţioneze lucrări de Bonnard, Matisse, Braque, Juan Gris, Rouault şi Dufy. În virtutea meritelor sale în eliberarea ţării, însă şi pe temeiul vechii sale prietenii cu artişti şi colecţionari, a fost omul căruia Picasso i-a dăruit zece tablouri şi care era primit peste tot cu încredere şi dărnicie.

La 9 iunie 1947 a avut loc deschiderea festivă a Muzeului Naţional de Artă Modernă, iar George Salles, progresistul director al muzeelor franceze, proclama în discursul său, că «divorţul» dintre stat şi geniu aparţine trecutului. În conformitate cu statutele, muzeul va sluji exclusiv artei contemporane: va păstra o operă de artă pînă la centenarul naşterii artistului. Pînă atunci timpul îşi va fi rostit sentinţa: ceea ce se demonstra a fi nepieritor, se muta la Luvru sau în aşezămintele provinciale, restul va putea să mucegăiască în pivniţele muzeului. În orice caz, se va crea spaţiu pentru opera celor tineri şi foarte tineri.

Între timp se întîmplase ceea ce doar cu greu putea fi imaginat: după anii de război şi ocupaţie, Parisul se trezea ca dintr-un somn lung la viaţă nouă şi demonstra că n-a pierdut nimic din vioiciunea sa spirituală şi nici din forţa sa de atracţie. Cei fugiţi se întorceau înapoi, din rîndul tinerei generaţii zvîcneau talente puternice şi prin afluxul artiştilor din toate părţile lumii, din Statele Unite şi Canada, din ţările scandinave şi Israel, din statele sud-americane şi din Japonia, vechiul centru al artei, al cărui loc de frunte îl contesta New York-ul, a devenit iarăşi metropola picturii. Dintre cei 70.000 de artişti care populează azi Parisul, aproximativ o treime sînt străini: ei manifestă o efervescenţă artistică de proporţii mondiale, o desfăşurare universală de talente plastice – un fenomen uimitor, care totuşi nu este chiar atît de uimitor, dacă-l plasăm în epoca lui, în epoca noastră vizuală, în care primim cu toţii cele mai puternice impulsuri de la imagini, de la fotografii, film şi televiziune, de la afişele de pe pereţii caselor şi de la reclamele luminoase ale oraşelor noastre nocturne.

Această dezvoltare a artelor plastice, determinată şi condiţionată de epoca noastră, este întîmpinată cu un interes crescînd pentru artă. Reviste de artă, cărţi de artă, tipărituri de artă îi oferă omului contemporan un «muzeu imaginar», care îi revelă arta tuturor popoarelor şi a tuturor timpurilor, iar în muzee şi expoziţii se înghesuie reprezentanţii unor pături sociale care pătrund în această lume a artei pînă acum închisă pentru ei, tot astfel cum devin şi globtroteri datorită turismului modern. Şi chiar dacă preţurile plătite pentru operele unor maeştri cunoscuţi au crescut în asemenea măsură încît au devenit exorbitante chiar şi pentru cei bogaţi, procedeele moderne de reproducere şi tehnicile grafice au făcut ca tabloul bun să devină totuşi un articol de masă. Ar fi o minune dacă această dezvoltare nu s-ar desfăşura în favoarea Parisului, oraşul artei.

Şi tot o minune ar fi, dacă pe lîngă atîta lumină n-ar exista şi

umbră. Dacă în cazul lui Kahnweiler ne putem pune pe bună dreptate întrebarea: mai poate fi numit oare comerciant un om care-şi pune întreprinderea comercială în slujba artei, comerţul de tablouri din epoca democraţiei de masă şi a producţiei de masă creează totuşi un nou tip de negustor de tablouri, care nu mai poate fi definit decît prin noţiunea de «manager», creată de James Burnham. Să amintim doar cîteva nume: Raymond Nacenta de la Galerie Charpentier, Myriam Prévot şi Gildo Caputo de la Galerie de France, Aimé Maeght, care şi-a transformat într-un singur deceniu galeria, deschisă după cel de al doilea război mondial la Paris, într-o întreprindere milionară. De la «Galerie Louise Leiris» a lui Kahnweiler sînt doar cîţiva paşi pînă la «Galerie Maeght», însă reporterul care le ia cîte un interviu celor doi bărbaţi unul după altul, întreprinde o călătorie dintr-o epocă în alta. Nu-i vom contesta lui Maeght, care în tinereţea sa a urmat Academia de Artă şi a lucrat timp îndelungat ca desenator şi grafician, priceperea în artă, şi nici nu-i vom putea refuza omului care construieşte în apropriere de Vence un muzeu al artei moderne, pune la dispoziţia artiştilor tineri studiouri şi promovează opera lor, titlul onorific de «promotor al artei». Dar dacă pe Kahnweiler l-am numit artist ratat, atunci pe Maeght îl putem numi, fără nici o ironie, drept un mare industriaş ratat. El ar putea să conducă la fel de bine o mare agenţie de reclamă sau o societate comercială ca şi o galerie de artă. Înainte de război, poseda o mică agenţie de reclamă la Cannes, cînd întîlnirea cu pictorul Pierre Bonnard l-a atras în comerţul de tablouri mai mult sau mai puţin întîmplător, sau cum spune chiar el: fatal. După război, «la insistenţele unor prieteni şi cu ajutorul lor», s-a hotărît să închirieze într-o distinsă casă de pe bulevardul Haussmann, spaţiul potrivit pentru o întreprindere comercială în stil mare. Un negustor de tablouri ca el, care a apreciat corect situaţia pe piaţa artei şi şi-a «instalat» cu cheltuieli enorme o galerie de artă, nu-şi mai putea permite să-şi pună întreprinderea exclusiv în slujba avangardei, ci

trebuia să procedeze ca un om de afaceri care-şi asigură monopolul asupra unor mărfuri curente. Maeght a ştiut să-şi asigure – printr-un contract cu moştenitoarea – drepturile exclusive asupra operei lui Kandinsky şi să preia «monopolul reprezentanţei» asupra operei lui Braque, Chagall, Miró, Giacometti, Calder şi Bazaine. Acestor artişti le oferă avantaje, pe care le poate oferi în zilele noastre doar o întreprindere comercială de importanţă internaţională, solvabilă, bine organizată şi operînd cu metode de vînzare moderne. Sprijinindu-se pe «valori trainice», ea are astăzi posibilitatea de a susţine şi artişti mai tineri şi mai necunoscuţi ca Pierre Tal-Coat şi François Fiedler.

La Paris, comerţul de tablouri modern se apropie adeseori în mod îngrijorător de ceea ce se cheamă un «show-business». Negustorii de tablouri devin tehnicieni iscusiţi în vînzarea de tablouri şi organizatori ai unei vieţi artistice care, folosindu-se de mijloace de publicitate moderne, propagă nume de artişti ca pe nişte mărci de automobil şi «creează» celebrităţi. Expoziţii ca acelea organizate de unele galerii de artă pariziene sînt pilduitoare pentru influenţarea publicului prin metode psihologice rafinate: sînt planificate şi pregătite cu grijă, anunţate cu săptămîni înainte prin afişe şi presă şi înălţate, cu ocazia vernisajului, la rangul unui eveniment social, căruia prezenţa personalităţilor cu nume răsunătoare, bufetul bogat şi şampania îi conferă o strălucire mondenă. Întrucît această manieră de organizare costisitoare trebuie să excludă pe cît posibil riscul unui eşec, criticile laudative se comandă şi se scriu dinainte. Celebrul critic de artă, care a încasat un onorariu însemnat pentru prefaţa sa la catalogul bogat ilustrat, nu se va putea autodezminţi în critica de presă, şi nici revista, care este editată sau subvenţionată de galeria respectivă sau în care aceasta îşi publică anunţurile, nu va scrie decît anevoie un cuvînt rău despre un artist promovat de ea. Între critica de artă şi comerţul de tablouri se naşte o asemenea împletire de interese, încît nu se

poate vorbi nici despre mită de o parte şi nici despre venalitate de cealaltă.

Viaţa artistică pariziană este mult prea bogată şi diferenţiată, pentru ca s-o putem reduce la acelaşi numitor. Galeria condusă astăzi de Charles, nepotul lui Paul Durand-Ruel, este o întreprindere comercială deosebit de onorabilă, care încă mai trăieşte de pe urma trecutului glorios, dar se ştie totodată şi profund îndatorată faţă de acest trecut. Galeria «Louise Leiris», pe care Kahnweiler, în ciuda vîrstei sale înaintate, o mai conduce încă împreună cu cumnata sa, nu este singura în genul ei: mai există suficienţi negustori de tablouri la Paris, care şi-au cîştigat merite în promovarea artei şi-şi exercită profesiunea cu multă conştiinciozitate, fără să-şi adapteze metodele de lucru «management»-ului modern. Ce ştim însă – ce putem şti despre negustorii de tablouri din generaţia mai veche? Cel care – în jurul anului 1910 sau 1920 – ar fi încercat să treacă în revistă cele mai importante galerii de artă din oraş, putea omite micul magazin al lui Kahnweiler de pe Rue Vignon.

Pe vremea aceea, o galerie de avangardă nu bătea la ochi, deoarece era o raritate despre care nu ştiau decît puţini iniţiaţi. O asemenea galerie nu bate la ochi nici astăzi: sînt prea multe la fel. Pe Rue Seine galeriile de artă se îngrămădesc ca giuvaergeriile de pe Ponte Vecchio la Florenţa, iar într-o zi ploioasă poţi petrece aici, fără să te uzi, ceasuri antrenante: vizitînd o galerie după alta şi gustînd din toate felurile preparate în acest birt de avangardă.

Din «frivolul» Paris ne parvin poveşti ce-ţi fac părul măciucă. Modelele, care prezentau unui public de invitaţi noua manieră de «picturăa nudurilor» a lui Yves Klein, erau «îmbrăcate» doar în vopsea. Şi doar cu aer manechinele, care în timpul întîlnirii suprarealiştilor ce a avut loc la Cordier, înlocuiau frunzele de salată pe uriaşele tăvi de argint de la bufet. Dacă acestea ar fi doar metode de reclamă menite să atragă cu orice preţ un public lasciv la

expoziţie, le-am considera excrescenţe şi abia ar merita să le amintim. În realitate însă, managementul modern acţionează în domeniul artei în bună-înţelegere cu curentele de artă moderne, care vor să-şi confrunte publicul cu straniul, absurdul şi obscenul, se întîlneşte cu artişti care tind la o influenţare directă a publicului, şi dă urmare intenţiilor lor. În cartea sa *Suprarealismul*, Patrick Waldberg povesteşte despre «Expoziţia internaţională a suprarealiştilor» care a avut loc în 1938 în «Galeries des Beaux Arts». Printre obiectele «alienate» expuse în sălile pe care Marcel Duchamp le decorase cu saci de cărbuni, – acele groteşti «ultramobile» ale lui Kurt Seligmann, spre pildă, sau gramofonul lui Oskar Dominguez, din a cărui pîlnie ieşea un picior de femeie, în timp ce pe discul turnant o mînă mîngîia sîni de femeie – se plimbau domni în costume negre de seară şi doamne în toalete de mare ocazie. «Ca de obicei, presa a luat în derîdere totul», scrie Waldberg, «însă, cel puţin, un lucru a fost atins: suprarealismul, care eşuase în dorinţa sa de a cîştiga poporul de partea sa, cucerise de o manieră strălucitoare elita mondenă».

De la înţelegerea clară a metodelor adeseori suspecte de a capta publicul mai este însă un pas lung pînă la afirmaţia inconsistentă că arta modernă ar fi doar un bluff, o mare înşelătorie, cu care se păcăleşte publicul iubitor de artă. Această suspiciune era cunoscută încă pe timpurile lui Vollard. Cînd marele negustor de tablouri şi-a publicat «amintirile», Gabriel Brunet a scris în «Mercure de France» că Vollard ar fi omis să pomenească un punct foarte important şi interesant: că negustorul de tablouri ar fi un fel de «regent al picturii», a cărui imaginaţie bogată şi ale cărui trucuri comerciale ar descoperi marile nume şi ar împinge pe primul plan unul sau altul dintre curentele artistice. Fără îndoială că arta de a influenţa publicul a făcut între timp progrese considerabile, şi că într-o epocă, în care poate apare o carte cu titlul «Arta ca investigaţie», comerţul avîntat cu opere de artă, deci cu valori spirituale care, spre

deosebire de mărfurile curente, nu pot fi supuse nici unui test, deschide larg şi uşa şi poarta atît speculaţiei cît şi înşelăciunii. Înşelate se lasă însă doar cercurile de snobi care vor să fie înşelate şi care nici nu simt durerea pierderii banilor. În rest, managementul are o limită: talentele sărace, umflate artificial, se dezumflă cu repeziciune şi o galerie care s-ar întemeia doar pe forţa reclamei şi şi-ar construi întreprinderea pe simpla lipsă de talent, ar proceda chiar şi din punct de vedere comercial foarte neînţelept. În timp ce înainte vreme comerţul de tablouri neglija tinerele talente, acum le exploatează excesiv, rămînînd însă în esenţă acelaşi: se uită în ochii publicului şi îi livrează ceea ce el îşi doreşte. Negustorul de tablouri modern nici nu se gîndeşte măcar să «convingă» sau să «impună» clienţilor săi ceva: dimpotrivă, le ghiceşte dorinţele şi le livrează cu cert instinct arta pentru care există o anumită receptivitate şi care este solicitată într-un anume fel. În ce măsură arta lansată de el este o artă într-adevăr mare, este o chestiune îndoielnică. Dar că este o artă potrivită epocii respective, se poate afirma cu certitudine.

Cine acceptă o «artă democratică», o «artă pentru toţi», să nu strîmbe din nas, dacă opera de artă, ca «obiect de utilitate», este supusă legilor economiei de consum şi atrasă ca marfă în lupta de concurenţă. Cu totul altă problemă este, dacă-i putem considera pe acei manageri, care astăzi, la Paris sau la New York, fac marile afaceri, drept urmaşi ai negustorilor de tablouri, care au fost promotorii artei noi. Nu numai condiţiile s-au schimbat, ci şi înseşi scopurile lor: astăzi e vorba de a introduce arta în viaţa colectivităţii şi de a o transforma într-o cauză publică. Astfel promovarea artei tinere devine o funcţie în sensul propriu al cuvîntului şi poate fi exercitată doar de oameni cărora, prin funcţia lor socială, li se creează posibilitatea să determine o confruntare directă între artă şi societate.

Şi cu aceasta am ajuns din nou la Jean Cassou şi la al său «Musée d’Art Moderne».

Parisul are deci acum un muzeu de artă modernă!

A treia republică, care nu se manifestase niciodată ca promotoare a vieţii artistice, a întîrziat îndeajuns de mult această recunoaştere a artei moderne. Primul muzeu de artă modernă – Kronprinzenpalais din Berlin, – datează din anul 1919. În anul 1925 Alexander Dorner i-a solicitat pictorului rus El Lissitzky să proiecteze pentru Landesmuseum din Hanovra vestitul «Cabinet de artă abstractă», distrus ulterior de nazişti. În anul 1927 a fost deschis în Statele Unite *The Museum of Living Arty* care a pus la dispoziţia publicului colecţia de artă abstractă a lui A. E. Gallatin. În anul 1937, *Museum of Non-Objektiv Painting* din New York a fost fondat încă înaintea muzeului Guggenheim, iar în anul 1939 *Museum of Modern Art* se muta în clădirea sa din apropiere de Fifth Avenue. În anul 1947 am sărbătorit inaugurarea Muzeului de artă modernă de la Paris.

Această întîrziere se răzbună. Nici chiar eforturile conjugate ale lui Georges Salles şi Jean Cassou n-au permis să se recupereze enormul handicap şi să se completeze colecţia muzeului la nivelul pe care îl poţi pretinde unui muzeu modern al oraşului Paris. Bernard Dorival, a cărui conducere pricepută trebuie s-o solicităm din nou, regretă numeroasele lacune, pe care le manifestă muzeul în domeniul celebrei «École de Paris» şi aminteşte în acest context de numele lui Modigliani şi Soutine. Deosebit de sărăcăcios este reprezentată arta străină. Nu găsim aici încă nici un Malevici, nici un Mondrian, nici un Munch şi nici un Kokoschka. Statele Unite, care de cîteva decenii aduc contribuţii importante la dezvoltarea artei moderne, nu sînt reprezentate decît cu o singură operă de artă: un «mobil» de Calder! Expresionismul german apare doar cu o pictură de Kirchner. Aceasta era situaţia schiţată de Dorival, cel puţin pentru anul 1961.

Lipsurile muzeului au însă rădăcini mai adînci şi se întemeiază pe un retrogradism, pentru care insuficienţele colecţiei sînt doar un simptom. În Franţa statul bate pasul pe loc, adică, mai precis,

rămîne mereu un pas în urma dezvoltării. I-a dedicat artei contemporane un muzeu, dar un muzeu care expune cele mai frumoase modele de artă modernă încă nu devine prin aceasta un muzeu modern. Revoluţia, care i-a dar artei un chip nou, trebuie să reînnoiască şi instituţia muzeului. Cerinţa zilei este renaşterea muzeului într-un spirit modern şi nu modernizarea unui muzeu vechi. Însă aici s-a întîmplat asta şi nimic mai mult. La intrare, sub noua denumire *Musée National d'Art Moderne* se află scris în litere mai mici *Ancien Musée de Luxembourg*. S-a continuat o veche tradiţie, nici nu poate fi vorba despre o adevărată înnoire. Muzeul Luxembourg s-a mutat într-o clădire mai mare şi are porţile mai larg deschise ca oricînd pentru arta contemporană.

Spiritul francez se caracterizează printr-un ciudat amestec de avînt revoluţionar şi menţinere dîrză a tradiţiilor. Jean Cassou este un exemplu. În scrierile sale de istoria artei, el manifestă o profundă înţelegere pentru tendinţele de avangardă ale prezentului, fără să se identifice însă cu ele. El stabileşte între persoana sa şi arta pe care o iubeşte, o anume distanţă şi o priveşte cu ochiul cercetător al sociologului şi istoricului, cu căutătura severă a criticului. El surprinde cu deosebită ascuţime primejdiile. Ce este arta modernă? se întreabă şi răspunde imediat: «Este însăşi arta, în ciuda primejdiei că i s-ar putea răpi etosul, adică orice şansă de comunicare sentimentală, şi deci şi de a pierde raportul cu realitatea şi, prin aceasta, orice şansă de înţelegere intelectuală.» Întrucît convingerile sale fundamentale nu-i vor permite niciodată să fie de acord cu un dualism între spirit şi societate, el caută veşnic mijloacele să învingă aceste primejdii şi le descoperă în efortul de a «reintroduce arta în viaţa comună.» Artiştii moderni, care simt necesitatea de a-şi «adapta» arta lor la realităţile vieţii şi se orientează spre arta ceramicii, tapiseriei şi frescelor, îi acordă artei din nou o funcţie socială şi creează stilul epocii noastre.

În anul 1960, Jean Cassou a organizat în colaborare cu Consiliul

European extraordinara expoziţie «Sursele secolului douăzeci». Această trecere în revistă a perioadei răsturnărilor dintre 1884 şi 1914 cuprinde – în afară de creaţiile «artelor libere» – şi domeniul artei aplicate, domeniul arhitecturii moderne, precum şi domeniul producţiei industriale cu maşinile, aparatele şi construcţiile ei. Iată ce scrie Cassou despre aceasta: «Faptul creaţiei artistice nu poate fi izolat de totalitatea comunităţii umane, care tocmai se străduie să-şi restructureze situaţia de pe pămînt, nu poate fi separată de *viaţa noastră*. Arta participă la o mişcare universală, fără ca această participare să poată fi definită precis sau studiată deosebit. Oare Eiffel, Sullivan sau Perret sînt specialiştii pe care societatea i-a solicitat ocazional să-i livreze vreo lucrare? Nu, în aceste spirite au acţionat forţe imanente ale omenirii, ei sînt consilieri, conducători şi plenipotenţiari ai progresului.»

Nimeni nu s-a exprimat mai energic şi mai convingător decît Cassou în favoarea unei dezvoltări care prin reabilitarea meşteşugului, iniţiată de Ruskin şi Morris, să tindă la o împăcare între artă şi industrie, însă muzeul său rămîne rezervat doar creaţiilor artei libere şi menţine astfel separarea dintre artele «frumoase» şi cele «minore», pe care *Museum of Modern Art* din New York a înlăturat-o definitiv. La Paris, Muzeul de artă modernă mai are de parcurs un drum lung pînă la acel *Musée des Arts Décoratifs* fondat în anul 1887 şi dedicat «artei aplicate.»

Activitatea directorului de muzeu Jean Cassou se desfăşoară în limitele impuse de tradiţia aşezămintelor muzeale franceze, însă înlăuntrul acestor graniţe poate contribui mult la ridicarea tinerelor talente şi la noua orientare a vieţii artistice pariziene. Cassou a contribuit la instituirea «Salonului de Mai», care, începînd din 1945, reuneşte anual operele a mai mult de 200 de pictori şi sculptori într-o panoramă a nivelului de dezvoltare al artei moderne. Este preşedintele comisiei care organizează în fiecare an expoziţia «Les Peintres Témoins de leurs Temps». Pictorii au fost solicitaţi să-şi

verifice posibilităţile artistice pe anumite teme actuale şi să «dea mărturie» în felul acesta. La prima dintre aceste expoziţii, dedicată temei «Munca», au participat, în anul 1951, peste o sută de pictori printre care Léger, Chagall şi Gromaire. Expoziţiile de artă străină, pe care le-a organizat Cassou şi care au culminat cu impozantele manifestări ale artei mexicană (1952) şi japoneză (1958), au creat o breşă în zidul chinezesc, care încă mai înconjura Parisul, acest oraş al artei, şi i-au eliberat pe cîte unii de prejudecata că arta plastică ar fi un monopol francez.

În acelaşi spirit a activat Cassou şi ca critic de artă. Din numeroasele sale cărţi, eseuri, articole şi prefeţe se desprinde o profundă dăruire faţă de artă şi o înţelegere pentru intenţiile artistului care adeseori – ca în cazul sculptoriţei Germaine Richier – s-a transformat în prietenie. Cînd a vrut să-l prezinte publicului pe un tînăr coleg, criticul de artă Michel Ragon, a scris despre el şi cartea lui: «Pentru a vorbi despre arta modernă trebuie să te înarmezi cu o prejudecată în favoarea ei. Ai nevoie de această prejudecată, de această opinie preconcepută, însuşită a priori: bună dispoziţie, optimism, încredere, un acord deschis şi senin cu formele viitorului în plină dezvoltare. Poate că taina unei asemenea înclinaţii minunate constă în aceea că autorul este – poet.»

Prin aceste cuvinte, fără să vrea, Cassou s-a caracterizat pe sine însuşi: căci el a devenit un prieten al artei moderne pentru că avea încredere în viitor, pentru că nutrea simpatie pentru orice îndrăzneală creatoare.

XI. ARTA MODERNĂ ÎŞI CONSTRUIEŞTE O CASĂ PROPRIE!

Statul nu mai poate ţine pasul – nici chiar în Statele Unite! *Museum of Modern Art* din New York îşi datorează apariţia

inițiativei particulare, iar existența sa dărniciei unor «trustees» (tutori, giranți – n.tr.) şi contribuțiilor celor treizeci de mii de membri plătitori. Cînd, după doi ani de existență relativ tumultoasă, s-a mutat într-o altă clădire, preşedintele Hoover a transmis urări binevoitoare; din text reieşea însă limpede că la State Department mai dăinuia încă părerea greşită că muzeul fusese creat chiar atunci. Existența sa fusese aflată abia acum! În anul 1939, cînd şi-a luat în primire clădirea proprie de pe 53th Street, preşedintele Roosevelt l-a denumit «o citadelă a civilizației». Se convertise oare statul la arta modernă? În 1946, State Department a achiziționat 79 tablouri ale unor artişti americani în viață şi le-a reunit într-o expoziție volantă, care s-a bucurat de apreciere la Paris, şi mai tîrziu, în Cehoslovacia. Dar generalul Marshall, pe atunci secretar de stat, a trebuit să recheme expoziția înainte de vreme în Statele Unite, deoarece în cadrul Congresului s-a afirmat că unele dintre tablouri ar fi prea «moderniste», iar altele pictate de artişti bănuiți a fi comunişti. Truman, urmaşul preşedintelui Roosevelt, care nu şi-a ascuns niciodată opiniile, n-a procedat altfel nici în privința artei moderne. «Nu vreau să afirm», a spus el, «că sînt artist sau critic de artă, sînt însă de părere că aşa-numita artă modernă nu reprezintă nimic altceva decît elucubrațiile unor găgăuță şi leneşi. Mai sînt încă foarte mulți artişti americani care cred că aptitudinea de a prezenta lucrurile aşa cum sînt în realitate, este indispensabilă pentru un mare artist; aceştia nu fac parte din aşa-numita şcoală modernistă. După opinia mea, producția moderniştilor nu are nimic de-a face cu arta.» Iar preşedintele Eisenhower remarca în fața picturii murale a lui Léger din clădirea Națiunilor Unite: «Pentru a fi modern, nu trebuie să fii smucit.» Iar tînărul preşedinte, care a vrut să înlăture din Casa Albă această tradiție precum şi multe altele, a murit înainte de a-şi fi putut realiza întru totul planul de a aşeza arta la locul care i se cuvine în viața de stat.

În Statele Unite, arta modernă a găsit precursori şi susținători, a

găsit însă, mai ales în marii colecţionari, şi nişte mecena puternici, care voiau să reînnoiască tradiţia, stinsă în Europa, de a protegui arta de sus în jos, de a sprijini arta prin mijloacele clasei dominante. În activitatea acestor iubitori de artă, mari industriaşi şi doamne din înalta societate, elementele dobîndirii prestigiului social se interferau cu un idealism cultural dornic de afirmare. Oricîtă însemnătate i-ar reveni însă acestui mecenat modern – ce ar fi devenit, de pildă, Jackson Pollock fără ajutorul lui Peggy Guggenheim? –, lupta pentru afirmarea artei moderne nu a fost dusă de cîteva personalităţi puternice, ci, în mod semnificativ, în primul rînd de o instituţie publică, ea însăşi rezultatul unui efort colectiv. În Statele Unite, marele manager al artei moderne a purtat numele *The Museum of Modern Art*.

Istoria acestui muzeu înfiinţat în 1929 începe încă în anul 1913, cînd, cu ocazia celebrei şi faimoasei «Armory Show», Miss Lillie P. Bliss, fiica lui Cornelius N. Bliss (Bliss, Fabyan & Co., Selling Agents), îndrumată de amicul ei Arthur B. Davies, a achiziţionat primele opere de artă moderniste. Atunci s-a pus piatra de temelie a acelei extraordinare colecţii, pe care ea a lăsat-o moştenire în anul 1931 muzeului înfiinţat din iniţiativa ei. Totul a început cu această Armory Show sau, şi mai precis: vreo doi ani mai devreme cînd, în noiembrie 1911, trei pictori tineri – Walt Kuhn, Jerome Myers şi Elmer Macrae – împreună cu Henry Fitch Taylor, directorul acelei Madison Gallery, care dedicase operelor lor o expoziţie aproape neobservată de public, au pornit să discute despre situaţia artei în Statele Unite. Pentru tinerii artişti progresişti situaţia era deosebit de dificilă, aproape fără perspectivă. Uriaşa dezvoltare economică a ţării se afla într-un contrast penibil cu sărăcia şi rămînerea în urmă din domeniul vieţii artistice. Marile expoziţii anuale ale muzeelor şi asociaţiilor de artişti se conformau regulamentului strict al conservatorismului academic şi barau calea spre public oricărei tendinţe de afirmare a artei tinere şi îndrăzneţe, mai ales că pînă şi

puţinii negustori de tablouri se dedicaseră producţiei obişnuite a pictorilor academişti. După întîlnirea cu impresionismul francez, prilejuită de expoziţia organizată de Durand-Ruel în 1885, timp de un sfert de secol ţara se zăvorîse aproape ermetic în faţa oricărei influenţe europene. Peste ocean abia mai răzbătea cîte o ştire despre creaţia marilor solitari Cézanne, van Gogh, Gauguin şi Seurat şi nu se aflase nimic despre întîmplările revoluţionare din domeniul artei plastice din primii zece ani ai acestui veac.

N-au ştiut nimic – nici n-au vrut să se ştie nimic despre ele. Această ţară dinamică, ale cărei porţi erau larg deschise pentru toate înnoirile vieţii industriale, căuta în artă cel mult parcul oraşului, în care să te poţi reculege de eforturile zilei şi să te plimbi în tihnă. Această atitudine aminteşte de indispoziţia manifestată de burghezia franceză faţă de pătrunderea spiritului modern în artă pe vremea impresioniştilor. Sir Caspar Purdon Clark, directorul lui Metropolitan Museum din New York, declara în anul 1908: «Toată lumea e cuprinsă de nelinişte – în domeniul artelor ca şi în toate celelalte domenii. Întîlnim aceeaşi situaţie în literatură şi în muzică, în pictură şi în sculptură, – iar eu nu pot suporta neliniştea.»

Dificultăţile economice, pe care le întîmpina un artist progresist în asemenea condiţii, nu puteau fi mai mari decît cele de care se ciocniseră la Paris pionierii artei noi. După cum a calculat un american, Vincent van Gogh încasase pentru toate tablourile, pe care le-a putut vinde, suma de 109 dolari. Iată «un record», care n-a putut fi «depăşit» nici chiar în America! Faţă de colegul său francez, artistul american se afla însă într-o situaţie spirituală incomparabil mai dificilă. Chiar dacă tinerii impresionişti se consideraseră nişte paria pentru că nu aveau acces la «Salonul» oficial, ei au continuat totuşi să trăiască într-o lume cultivată, care considera arta drept cel mai înalt bun al culturii şi-şi formase despre artist un concept ideal. Dimpotrivă, în sînul unui popor care trebuise să lupte pentru a depăşi stadiul colonial şi a putea descătuşa, prin liberă concurenţă,

imensele surse energetice ale unui continent, avea valoare doar forţa de acţiune şi fermitatea gîndirii practice. În timp ce ştiinţa, în măsura în care slujea progresul şi favoriza dezvoltarea industrială, se afla la mare preţ, importanţa artei şi literaturii nici măcar nu se ivise în sfera de interese imediate a americanului de rînd.

La sfîrşitul secolului al nouăsprezecelea, Walt Whitman, cîntăreţul-profet al democraţiei de masă, dedicat cu trup şi suflet aspectului «mijlociu, fizic, concret, democratic şi popular», deci în concordanţă cu spiritul pozitiv, practic al vieţii americane, încercase într-un manifest literar – *Democratic Vistas* – să-i lămurească naţiunii sale funcţia de neînlocuit – pentru că unifică, formează şi trezeşte conştiinţa – a artei şi literaturii. Era o proclamaţie care trebuia să-şi limiteze efectul asupra unui cerc restrîns. Forţa centrifugală a maşinăriei de producţie în perpetuă rotaţie zvîrlea la periferia vieţii sociale tot ce nu avea greutate pentru necesităţile zilei următoare, fiind găsit prea uşor. În felul acesta, artistul american era silit să creeze în vid. Este adevărat că nici nu exista un public de artă care să nutrească aşteptări prea mari faţă de el, şi nici nu întîlnea, de îndată ce dezamăgea aceste aşteptări, o rezistenţă încărcată emoţional care să fi putut aprinde spiritul său rebel. Şi în Statele Unite au existat dintotdeauna iubitori de artă şi colecţionari cu ochii deschişi pentru ceea ce era nou, însă privirea lor era aţintită asupra Parisului şi nu se aşteptau la nimic din partea unei arte americane. Lor le-a datorat salvarea sa Durand-Ruel, pe ei i-a socotit Vollard printre cei mai buni clienţi ai săi, iar acum, în epoca fauvismului şi cubismului, tocmai Stein-ii – alături de Gertrude şi Leo Stein, şi Michel Stein şi soţia acestuia, – au fost printre primii admiratori ai lui Matisse şi Picasso la Paris. Cînd tinerii artişti americani veneau la Paris, găseau în ospitaliera casă a lui Gertrude şi Leo Stein o colecţie care îi familiariza pe dată cu tot ce avea mai bun avangarda franceză, iar cu ocazia recepţiilor de sîmbătă seară, devenite celebre, intrau în contact direct cu artiştii francezi. În clasa de pictură pe care

Matisse a deschis-o din imboldul lui Michel Stein, s-au înscris aşa de mulţi americani, încît un ziar francez întreba amuzat: «De unde vin toţi aceşti tineri?», răspunzîndu-şi: «Din Massachusetts». Tinerii americani au intrat foarte curînd în sfera de influenţă a vieţii artistice pariziene, străduindu-se cu o rîvnă adeseori emoţionantă să-şi însuşească elementele moderne ale artei fauve şi cubiste. Ceea ce la Paris se născuse spontan, ca rod al unui individualism categoric, nu putea fi preluat cu uşurinţă, se lăsa cel mult imitat şi îi degrada pe adepţii spiritului artistic francez, transplantaţi într-o lume străină, în epigoni lipsiţi de curajul de a crea ceva original. Trebuia să fi o personalitate atît de impunătoare ca americanul John Marin, care a trăit cinci ani la Paris, din 1905 pînă în 1910, fără să sucombe sub influenţa lui. În limbajul criticii de artă americane se făcea o diferenţiere între «modernişti» şi «tradiţionalişti». Însă alternativa modernism – tradiţionalism, era periculoasă, deoarece putea duce la opinia eronată că e suficient să rupi cu orice tradiţie pentru a deveni modern. Cine îl admira pe Cézanne – şi Maurice Prendergast, acest excepţional colorist, îl descoperise pe Cézanne încă din 1890! – trebuia să ştie din viaţa maestrului de la Aix, cît de legat se simţise acesta de marea tradiţie picturală a Franţei. Nici «barbarismul» fauvilor, nici «antitradiţionalismul» futuriştilor nu trebuia luat prea mult în serios. Trebuia să fi trăit cîndva o mare tradiţie şi să fi suferit din pricina ei, pentru ca să-i poţi declara război cu atîta îndîrjire. Fiii rătăciţi ai unei mari tradiţii rămîneau totuşi fiii ei, deşi aveau să risipească o moştenire bogată.

Artiştii americani s-au împotmolit în tradiţionalism tocmai din pricina lipsei unei mari tradiţii picturale americane – din lipsa acelei tradiţii vii, adînc înrădăcinate, care devine un teren atît de fertil pentru dezvoltarea artistică. Un pictor ca Arthur Davies ne exemplifică tocmai dualitatea în care l-a aruncat voinţa sa de a fi modern. El picta într-un stil romantic-pastoral, iar în cadrul expoziţiei Armory Show s-au văzut reprezentări alegorice ca

Naşterea tragediei sau *Coama muntelui*, care aminteau de Puvis de Chavannes. În acelaşi timp mai era însă şi foarte receptiv faţă de toate curentele artei moderne: el a fost cel care a introdus spiritul de avangardă european, un adevărat al doilea cal troian, în cetatea americană. Iar cînd a rupt cu maniera tradiţionalistă de a picta, construindu-şi în 1915 un tablou ca *Interformed*, pură compoziţie de culori şi forme, acest act a avut la bază mai degrabă o pornire a intelectualului, decît un act de voinţă artistică. Artistul american care voia să intre în legătură cu curentele artistice europene, recepţiona impulsuri care ajungeau la el de foarte departe şi abia mai puteau declanşa energii creatoare.

Oare Maurice Prendergast, al cărui talent coloristic a dat naştere unei opere de mare farmec şi de o categorică îndrăzneală, ar fi dobîndit, în alt climat spiritual, o şi mai mare intensitate artistică? Sau, dimpotrivă, opera lui Lyonel Feininger, care a părăsit America la vîrsta de şasesprezece ani şi a devenit una dintre figurile conducătoare ale mişcării artistice europene, s-ar fi dezvoltat în aceeaşi măsură şi în America? Nu cunoaştem răspunsul la aceste întrebări. Ştim doar că în America, în primul deceniu al secolului nostru, arta plastică a cunoscut o stagnare care se afla în cea mai mare contradicţie posibilă cu furtunoasa ei dezvoltare din Europa.

Discuţia dintre cei trei tineri pictori şi directorul galeriei Madison s-a desfăşurat în anul 1911. Dacă am vrea să scriem o istorie a avangardei, începuturile ei în America ar trebui să le plasăm aproximativ în această perioadă şi am putea constata paralelisme interesante cu evenimentele franceze din jurul anului 1875. Unul dintre primii apărători ai impresioniştilor fusese fotograful Nadar, care organizase în anul 1874 în galeria sa – 35, Boulevard des Capucines – prima lor expoziţie de grup. La New York, fotograful Alfred Stieglitz a transformat atelierul său – 291, Fifth Avenue – într-un refugiu şi o centrală propagandistică pentru arta modernă.

În anul 1908, cînd a organizat prima sa expoziţie de artă – cu desene de Rodin – şi a dezlănţuit prin aceasta primul scandal, avea patruzecişidoi de ani şi era bine cunoscut în lumea fotografilor. Din pasiune pentru fotografie renunţase în tinereţe la cariera de inginer, şi tot ca fotograf a contribuit ca fotografia să fie ridicată la nivelul unui nou domeniu al artei. Revista pe care a publicat-o, se intitula modest «Camera Work», se bucura însă de colaborarea unor scriitori ca Bernard Shaw, Maeterlinck şi Gertrude Stein şi propaga o artă în sens foarte larg, capabilă să cuprindă toate manifestările aspiraţiei de comunicare vizuală şi literară. Împreună cu congenialul său prieten, pictorul şi fotograful Edward Steinchen, constituise aşa-numita «fotosecesiune», o uniune a fotografilor moderni, iar în *Photo-Secession Gallery*, care îi aparţinea, prezenta expoziţii de artă fotografică modernă încă mult înainte ca expoziţiile de artă modernă să fi şocat publicul şi să fi stîrnit atîtea discuţii în jurul galeriei sale, încît chiar unii membri ai «secesiunii» să-i întoarcă spatele.

Această *Photo-Secession Gallery* din 291, Fifth Avenue, nu ţi-o poţi imagina cît era de mică şi de modestă. Pe atunci casa se afla într-o stare părăginită, iar oaspeţii erau purtaţi de un lift hodorogit către ultimul etaj, unde se afla «probabil cea mai mare încăpere mică de acest gen din toată lumea», cum o numea pictorul Hartley, către acel «laborator al artelor», cum îi zicea însuşi Stieglitz. Aici au văzut americanii pentru prima oară în ţara lor opera unor pictori şi sculptori ca Matisse, Henri Rousseau, Cézanne, Picasso, Picabia şi Brîncuşi. Aici erau deschise toate uşile pentru idei străine, aici creştea însă şi credinţa într-o artă americană nouă. Nume ca Marin, Dove, Maurer, Weber, Walkowiez, Hartley, Bluemer, Nadelman, O'Keefe şi Mac Donald Wright erau pe atunci la fel de necunoscute publicului american, pe cît de necunoscute mai sînt şi astăzi marelui public european. Mulţi dintre ei au găsit însă aici prima posibilitate de a-şi expune operele, şi chiar dacă aceasta nu însemna pentru ei şi

un beneficiu material sau măcar un prim pas spre public, pentru că nu reuşeau să i se impună, în schimb erau primiţi în cercul care se adunase în jurul lui Stieglitz şi devenise un adevărat nucleu al spiritului de avangardă. Galeria, care după numărul casei s-a numit simplu «291», a fost primul post avansat al revoluţiei artistice europene pe teritoriul american – pe un teritoriu ostil, am fi tentaţi să spunem, atît de net se detaşase grupul din jurul lui Stieglitz de lumea care îl înconjura.

Probabil că mai tîrziu activitatea grupului ar fi fost înfierată drept «unamerican activity» (activitate antiamericană – n.tr.). Alfred Stieglitz a fost o personalitate de orientare europeană atît în gîndirea sa, cît şi în simţirea artistică. Părăsise America la o vîrstă, cînd personalitatea sa nu dobîndise încă o formă definitivă. Venit în Europa la vîrsta de şaptesprezece ani, a studiat la Berlin şi s-a întors, şase ani mai tîrziu, în Statele Unite, luînd cu el din Europa idei care nu aveau «drept de cetăţenie» în America: viziunea tragic-eroică a artistului solitar, dualismul dintre spirit şi societate, dispreţul pentru masa indolentă care se opunea progresului spiritual. Anarhist? Nihilist? Revista «291», pe care a publicat-o mai tîrziu şi la care au colaborat Francis Picabia, Marcel Ducamp şi Man Ray, ar putea confirma această bănuială. Într-adevăr, el îi inocula ţării sale picătură cu picătură acea otravă care ucide organismele maladive, dar care este cel mai puternic stimulent pentru organismele tari. În micul său nucleu de conspirator a adunat toate forţele tinere în plină efervescenţă, încuraja experimentul spiritual şi lupta cu o impunătoare lipsă de compromis împotriva a ceea ce ar fi numit, aşa cum spusese şi Goethe: «rezistenţa lumii obtuze.»

Opinia publică, aţîţată prin Armory Show, a devenit însă atentă şi la activitatea grupului lui Stieglitz. Pînă atunci activitatea acestuia se redusese la un cerc restrîns de spirite iluminate. Era o «elită» într-un sens destul de neamerican. Stătea de o parte. Nu numai că nu contribuise cu ceva la unirea artiştilor, care a creat «Armory

Show», dar nici măcar n-a participat direct la expoziţie. Imboldul la acea faptă eliberatoare, cum am putea numi expoziţia «Armory Show», l-a dat un alt grup de pictori, aflat într-o strînsă legătură cu realitatea vieţii americane. Cea mai bună dovadă că şi-au întemeiat creaţia pe o aspiraţie la reînnoire, o oferă chiar reacţia ostilă a criticii de artă. Deoarece au redat fără înfrumuseţare scene ale cotidianului, au fost calificaţi drept «apostoli ai urîtului», «artişti ai gunoaielor» sau «Black gang» (banda neagră). Înainte de a fi devenit artişti independenţi, ei exercitaseră meseria de designeri şi lucraseră pentru ziare şi firme de publicitate. Stăpînindu-şi bine meşteşugul, ca artişti, ei au căutat noul atît în aspectele formale, cît şi în conţinut. Ei au fost primii care au descifrat sensul poetic al vieţii din marile oraşe, extrăgîndu-şi temele din realitatea lui «American Scene» şi redînd, cu o tehnică împrumutată de la Courbet sau Goya, uneori influenţaţi şi de impresionişti, ceea ce vedeau în jurul lor şi ceea ce iubeau: America lor. În felul acesta şi-au dobîndit dublul merit de a fi combătut un idealism mincinos şi de a fi devenit cronicarii epocii lor. Chiar dacă artei lor îi lipsea voinţa de înnoire, care să se manifeste pictural printr-o revoluţionare a lumii formelor, creaţia lor s-a ridicat totuşi deasupra unui realism plat prin elementul etic al dragostei pentru simplu şi decent, pentru cei slabi şi săraci.

Cei cinci realişti – Robert Henri, George Luks, William Glackens, Everett Shinn şi John Sloan – erau originari din Philadelphia. Cînd au venit la New York, li s-au mai alăturat încă trei pictori: Maurice Prendergast, Arthur B. Davies şi Ernest Lawson. Împreună au format grupul celor «opt», care a organizat în 1908 prima şi ultima lor expoziţie mare şi colectivă, căci grupul lor – unit doar prin aspiraţia comună la independenţă, însă altfel tinzînd în direcţii diferite – s-a dizolvat cu repeziciune. Expoziţia celor «Eight» de la Macbeth Gallery din New York se bucurase însă de o primire atît de bună şi stîrnise discuţii pro şi contra atît de înflăcărate, încît ideea de la care pornise – de a organiza o expoziţie a artiştilor

independenţi, fără juriu – a obţinut un puternic impuls. Şi chiar dacă în 1910 uriaşa expoziţie, organizată de trei membri ai grupului «Eight» împreună cu alţi pictori într-o casă închiriată pe 35th Street – a eşuat din pricina propriei sale slăbiciuni, adică: din pricina lipsei de unitate şi de orientare, nejustificînd o repetare a ei, totuşi ideea unei uniuni independente a artiştilor plutea în aer şi nu le mai da pace tinerilor pictori.

Walt Kuhn, Jérôme Myers şi Everett Mac Ray, care au dezbătut în noiembrie 1911 impasul artei din Statele Unite, căutînd totodată şi posibilităţi mai favorabile pentru expoziţii, n-au urmărit la început nici un alt scop afară de o expoziţie de grup; nou era însă faptul că gîndeau mai departe decît momentul singular al unei expoziţii, şi se adresau unui număr mai mare de artişti pentru a forma o uniune. Această uniune a şi fost de altfel constituită în ianuarie 1912 sub numele de «Association of American Painters and Sculptors» şi a cuprins douăzeci şi cinci de membri. Şapte membri ai grupului «Eight» au făcut parte din ea, însă ceilalţi membri, avînd intenţii diferite, nu puteau fi aduşi la acelaşi numitor. În fond era vorba despre o comuniune de interese a artiştilor, iar elementele direct determinante pentru înscrierea în uniune au fost de natură mai ales materială. Această «Association», limitată la aspectele utilitariste, ar fi rămas fără prea mare eficienţă, dacă forţa dinamică a preşedintelui ei n-ar fi reuşit să spargă cercul strîmt al intereselor.

În conducerea uniunii sale, Arthur B. Davies a desfăşurat un neobişnuit talent organizatoric şi uimitoare calităţi de conducător, ştiind să transmită tovarăşilor de grup convingerile sale chiar şi atunci cînd erau diametral opuse ideilor lor. Cînd a închiriat arsenalul regimentului 69, aflat la intersecţia dintre Lexington Avenue şi 25th Street, urmărea, de fapt, să organizeze o expoziţie de artă americană contemporană, care să se deosebească de celelalte expoziţii anterioare doar prin caracterul său spectacular şi prin

proporţiile sale. «Asociaţia» şi-a propus, cum de altfel se află scris în statutele ei, să promoveze arta de avangardă. Indiferent de unde ar veni însă această notă idealistă, era doar un simplu gest frumos. Fireşte, Davies a întîmpinat o puternică rezistenţă cînd a vrut să mărească expoziţia plănuită şi s-o transforme într-o întreprindere mult mai mare, vrînd să facă o adevărată inventariere a artei moderne din ţară şi din străinătate, o expoziţie unică a tuturor forţelor progresiste, inclusiv a celor mai progresiste şi mai radicale.

În mod cu totul ciudat, ultimul imbold l-a dat o expoziţie de artă modernă, deschisă în Germania, în 1910 la Düsseldorf, «Sonderbund»-ul, pe numele său întreg «Sonderbund westdeutscher Künstler und Kunstfreunde» (Uniunea specială a artiştilor şi prietenilor artei din vestul Germaniei) a încercat pentru prima oară să ofere publicului o privire de ansamblu asupra artei contemporane. Ei bine, în anul 1912, a organizat la Köln o expoziţie asemănătoare, iar catalogul ei a cuprins, alături de numele unor artişti de avangardă germani, şi numele unor postimpresionişti, fauvi şi cubişti francezi. Răsfoind acel catalog, Davies a înţeles că numai o astfel de confruntare a publicului american cu creaţiile fără compromis, înfiorătoare prin noutatea lor, ale spiritului revoluţionar, ar fi putut să zguduie opinia publică americană şi să determine o nouă orientare a publicului. I-a trimis acest catalog prietenului său Walt Kuhn, aflat într-o călătorie de studii în Noua Scoţie, scriindu-i: «De am putea avea şi noi o asemenea expoziţie!»

«M-am hotărît într-o clipă», povesteşte Walt Kuhn. «Mi-am rezervat telegrafic un loc pe vapor. Am reuşit să obţin încă unul, în ultima clipă, şi am ajuns la Köln înainte de închiderea expoziţiei. Davies m-a însoţit pînă în port. Cuvintele sale de rămas bun au fost: „Înainte, vei reuşi!”» Kuhn a ajuns la Köln în ultima zi a expoziţiei. Muncitorii începuseră să desprindă tablourile de pe pereţi şi să lucreze la desfacerea expoziţiei. Dar ceea ce a mai reuşit să vadă, a fost suficient să-l întărească în convingerea sa şi să i se imprime ca

linie conducătoare pentru expoziţia ideală, visată de el, determinînd fiecare pas întreprins în săptămînile şi lunile următoare. După scurte opriri la Haga, München şi Berlin, ajunge la Paris şi se întîlneşte acolo cu Alfred Maurer, Jo Davidson şi Walter Pach, pictori americani, care aveau posibilitatea să-i netezească drumurile aici. Pach trăia de cîţiva ani la Paris şi l-a putut conduce prin lumea artei pariziene. Cu el vizitează artişti, negustori de tablouri şi colecţionari de artă şi încearcă să-i intereseze pentru organizarea unei expoziţii americane. S-a ciocnit însă de aceeaşi lipsă de încredere, pe care o întîmpinase şi Durand-Ruel, cînd a vrut să descopere o nouă piaţă pentru impresionişti în Statele Unite. Nici artiştii n-au fost încîntaţi de perspectiva de a păşi în faţa publicului american, considerat încă «lipsit de cultură», şi nici negustorii de tablouri n-au înţeles de ce să scoată opere de artă din zona de circulaţie pariziană în vederea unei încercări într-atît lipsite de orizont. Kuhn şi Pach au folosit întreaga lor forţă de convingere pentru a sparge zidul de neîncredere şi prejudecăţi şi a-şi ajunge scopurile. După aceea însă, întreprinderea a crescut atît de fantastic în mîinile lor, încît au considerat necesar să-l cheme în ajutor şi pe Arthur B. Davies. Acesta a sosit în noiembrie 1912 la Paris şi cei trei au avut de realizat sarcina grea şi plină de răspundere de a selecta pentru «show»-ul lor ceea ce era mai puternic şi mai îndrăzneţ într-o creaţie artistică în plină efervescenţă.

Selecţia lor demonstrează curajul cu care abordau noul şi foarte noul, însă în acelaşi timp şi simţul lor foarte puternic pentru calitate. Cele 500 opere de artă pe care le-au transportat în America, nu ofereau o imagine desăvîrşită a avangardei europene: atenţia se concentrase mult prea puternic asupra Parisului, expresionismul german, considerat încă de mîna doua, era reprezentat doar foarte slab, iar futuriştii italieni lipseau cu desăvîrşire, deşi participarea lor fusese prevăzută şi chiar comunicată presei. Se pare, însă nu se mai poate stabili cu certitudine, că ei ar fi cerut să participe ca grup

compact la expoziţie. Ceea ce însă americanii au reuşit să reunească în expoziţia lor din creaţia artistică franceză, aflată în centrul atenţiei lor, este demn de admiraţie. Pentru a oferi o privire de ansamblu istorică, permiţînd citirea dezvoltării artei, însă poate şi pentru a tenta spiritele conservatoare, ei au început mult în urmă, încă în epoca preimpresionistă, pînă la Ingres şi Delacroix, pînă la Corot, Daumier şi Manet, au adus prin douăzeci de tablouri exemple bune de impresionism şi au adunat o mică colecţie de treizeci de opere de artă ale marilor solitari Cézanne, van Gogh şi Gauguin, pentru a mijloci fie doar şi o imagine fugară a creaţiei lor. «Vameşul» Rousseau se putea considera satisfăcut că a fost prezentat în lumea nouă cu zece tablouri, în timp ce simboliştii – în frunte cu Odilon Redon şi Puvis de Chavannes – au fost prezentaţi disproporţionat de mult, fapt explicabil doar prin simpatia lui Davies pentru această orientare artistică, însă justificat ulterior prin ecoul la public în timpul expoziţiei şi incredibilul succes de vînzare – pentru Redon, la vîrsta de şaptezeci şi trei de ani, a fost de fapt, cu trei ani înaintea morţii sale, adevărata afirmare.

Colecţia operelor unor deschizători de drum ai revoluţiei artistice consideraţi maeştri de către publicul de artă progresist european, adunată în puţine luni în vederea unei expoziţii, nu putea tinde să fie completă, servind doar ca introducere în curentele de artă contemporane construite pe această temelie. Arthur B. Davies şi Walt Kuhn erau conştienţi că odată cu opera fauvilor şi cubiştilor, încă neconsacraţi nici măcar la Paris, au transportat în America dinamită şi au demonstrat prin aceasta nu numai capacitatea lor de apreciere a valorilor estetice ci şi un mare curaj. Prin această suită de aproape o sută de exemple de artă de avangardă europeană, din care nu prea lipsea nici un nume important, le-au oferit «extremiştilor» marea şansă, s-au îngrijit de un şoc deliberat. În cursul unei scurte vizite la Londra, unde la «Grafton Show» Roger Fry făcea concurenţă expoziţiei de la Köln a Sonderbund-ului, au

reuşit să cîştige pentru proiectul lor încă vreo cîteva opere deosebit de tari ale lui Henri Matisse – un caz fericit, căci altfel publicul american ar fi fost ferit de multe necazuri. Erau pregătiţi, după cum spune Milton Brown, să pornească marşul triumfal spre casă: reuşiseră să plaseze bomba cu explozia întîrziată.

Ceea ce pregătiseră ei, reprezenta pătrunderea revoluţiei artistice europene într-un vacuum şi din această pricină nu se putea prevedea dacă forţa ei explozivă, proprie noului, urma să aibă un efect deosebit de puternic sau va fîsîi într-un spaţiu gol? Publicul american trebuia surprins şi dat peste cap. Ei voiau să restabilească astfel, printr-o singură lovitură, ceea ce timp de trei decenii fusese omis. Încercarea era temerară, fără precedent în felul ei. Nu putea fi decît cu greu comparată cu cele europene, ca expoziţia Sonderbund-ului de la Köln sau cu Primul salon de toamnă german de la Berlin, deoarece, ca manifestare adresată conştient maselor, a depăşit cadrul unei expoziţii de artă, calculînd oarecum scandalul, tindea spre senzaţional şi putea fi desemnată cel mai bine prin cuvîntul englezesc «Show». De parcă s-ar fi aşteptat sosirea din străinătate a vreunui circ cu atracţii nemaivăzute, începuse cu săptămîni înainte să se bată toba reclamei şi să se prelucreze presa.

Fireşte că pictorii americani n-au lăsat să le scape prilejul de a expune arta lor în faţa unui public mare, aşa că organizatorii s-au aflat în situaţia de a face faţă unui puhoi de tablouri, care a continuat să se reverse şi după deschiderea expoziţiei. Alături de cele 500 opere de artă europene s-au adunat curînd aproape de două ori pe atîtea americane: această superioritate numerică nu reprezintă însă nicicum forţă şi nu putea să-şi afirme superioritatea faţă de arta europeană. Dimpotrivă, – aproape că s-ar fi putut vorbi mai degrabă despre o concurenţă neloială. În comparaţie cu esenţa artei europene de avangardă, uluitoarea diversitate a lucrărilor americane exprima cu atît mai limpede rigida rămînere în urmă a «tradiţionaliştilor», precum şi jumătăţile de măsură pline de

compromisuri şi blegi ale «moderniştilor».

Acea «International Exhibition of Modern Art» (Expoziţia internaţională de artă modernă – n.tr.) care a intrat în istoria artei ca «Armory Show» a fost deschisă festiv la 17 februarie 1913. Sala arsenalului, imensă, însă sumbră şi neatractivă, ar fi fost mai degrabă potrivită ca hală de expoziţie pentru automobile decît pentru opere de artă. Pereţii despărţitori, care împărţeau spaţiul într-un labirint de compartimente mai mari sau mai mici, erau împodobiţi cu ramuri verzi, totul era inundat de lumina strălucitoare a reflectoarelor, cînta fanfara unui regiment, iar John Quinn, care urma să devină el însuşi unul dintre primii colecţionari de artă modernă, a declarat într-o scurtă cuvîntare că aceasta este cea mai mare expoziţie de artă modernă care a avut loc vreodată în Statele Unite sau în străinătate. Mulţimea de invitaţi semăna cu un roi de albine agitat, care se aruncă asupra pajiştilor de flori şi-şi caută cu instinct sigur hrana convenabilă: se înghesuia în faţa tablourilor fauvilor şi cubiştilor, se aduna în jurul *Femeii în genunchi* a lui Lehmbruck, făcea coadă în faţa acelui *Nud coborînd pe scări* a lui Duchamp, senzaţia incontestabilă şi «succesul de scandal» al expoziţiei.

Judecînd după numărul vizitatorilor, primirea pe care cele trei oraşe New York, Chicago şi Boston au făcut-o consecutiv expoziţiei, n-a fost unitară. La New York s-au numărat şaptezeci şi cinci de mii de vizitatori, la Chicago 20.000, în timp ce la Boston nu s-a manifestat prea mult interes. La fel de neunitară a fost şi reacţia presei şi a criticii de artă. Aici nu exista încă acel public de artă pretenţios, plin de superioritate, care pe vremea impresioniştilor consfinţise cu rîsete şi indignare fiecare pas înainte pe pămîntul virgin al artei noi. Ceea ce i-a atras la New York la «Armory» şi la Chicago la «Art Institute» pe cei trei sute de mii de oameni, a fost curiozitatea care n-a fost înşelată, a fost atracţia extravaganţei şi exoticului. Doar la Chicago au avut loc manifestaţii de protest:

studenţi ai Academiei de Arte au ars în public trei păpuşi, reprezentîndu-i pe Matisse, Brîncuşi şi Walter Pach, însă şi aici scandalul s-a demonstrat a fi cea mai bună propagandă. Presa s-a aruncat cu entuziasm asupra «circului de artă», i-a lăudat fără rezerve pe organizatori pentru temerara lor încercare, deschizîndu-şi pentru prima oară coloanele unor discuţii vii pe probleme de artă şi bun gust. Primele voci ostile s-au făcut auzite abia prin intrarea în acţiune a criticii de breaslă.

Kanyon Cox a scris pentru «Harper's Weekly» un studiu despre «spiritul modern în artă», un articol foarte temeinic, bine construit, pe alocuri chiar spiritual, însă caracteristic pentru atitudinea criticii de artă conservatoare. Nu ne putem permite să ne îndoim nici de onestitatea şi nici de cunoştinţele de istoria artei ale acestui critic, considerat o autoritate, şi ne inspiră simpatie faptul că şi-a început atacul cu un fel de mărturisire. A recunoscut că n-a păşit în sala de expoziţie fără prejudecăţi, dar că şi-a amintit de aprecierile greşite care amărîseră viaţa unui Courbet şi Millet, că a vrut să se ferească de conservatismul care apare în mod firesc odată cu vîrsta şi că şi-a însuşit avertismentul redactat în catalogul expoziţiei, că frica de ceea ce este altfel sau încă necunoscut înseamnă frică de viaţă. În ciuda acestor intenţii bune, el a ajuns să respingă total arta europeană de avangardă. Despre cubism afirma că înseamnă de-a dreptul nimicirea totală a artei picturii. «Ne aflăm la marginea unei prăpăstii», avertiza el, «şi trebuie să ne întoarcem, sau să cădem în abis». Despre Rousseau-Vameşul scria: «Opera sa este cu desăvîrşire nevinovată şi cu totul lipsită de gust, iar tablourile sale seamănă, la scara corespunzătoare, cu realizările unui copil de şapte ani». Despre Cézanne: «După părerea mea n-a avut nici pic de talent». Despre Gauguin: «Pictor decorativ, însă în pragul nebuniei». După părerea lui Cox, din tablourile lui Van Gogh nu se putea citi nebunia, ci mai degrabă impotenţa artistică. Opera tîrzie a lui Rodin o considera ruina unui mare talent, însă criticul şi-a

îndreptat toată supărarea sa împotriva lui Matisse: «Din tablourile sale ne priveşte nu nebunia, ci o neruşinare malignă». Iar concluzia suna cam aşa: «Stomacul se revoltă împotriva acestor deşeuri pentru că nu pot fi utilizate de om».

În cor cu Kanyon Cox, aproape întreaga critică de artă vorbea despre «sfîrşitul artei», exprimînd prin aceasta un adevăr, care nu mai avea nevoie decît de o precizare. Era sfîrşitul artei conservatoare, sfîrşitul academismului. Arta a devenit peste noapte subiect de discuţie în America, iar caricaturiştii, care transformaseră cubismul într-o manieră proprie, i-au creat prin aceasta o anume popularitate. America s-a dovedit o importantă piaţă pentru arta modernă: pentru suma totală de 45.000 dolari s-au vîndut 200 opere de artă europeană şi 50 americane, şi este de remarcat că au găsit amatori tocmai expresiile extreme ale avangardei. Picabia a fost remarcat în mai mare măsură decît Picasso; a venit la New York în perioada expoziţiei Armory Show, şi-a expus operele la Stieglitz, iar printr-un articol obiectiv şi deştept despre cubism a contribuit în mod esenţial la lămurirea acelora care voiau să fie lămuriţi. Marcel Duchamp, care la Paris era cunoscut doar de puţini, a devenit celebru; un negustor de tablouri din San Francisco, Frederic C. Torrey, a cumpărat, fără să-l vadă, acel *Nud coborînd scara*, ironizat în presă drept o «explozie într-o cărămidărie» şi parafrazat în sute de feluri de desenatori, iar tabloul care fixa actul coborîrii pe scară în cinci faze de mişcare, a devenit piesa de efect a colecţiei lui Walter Arensberg. Stieglitz a achiziţionat de la Kandinsky o *Improvizaţie*, iar Metropolitan Museum a fost primul muzeu din America care şi-a deschis porţile pentru arta lui Cézanne, cumpărînd *Dealul săracilor* la preţul de 6.700 dolari. Printre marii colecţionari, care s-au convertit cu această ocazie la arta modernă, s-au aflat – alături de John Quinn – Arthur Jerome Eddy şi Albert C. Barnes. Şi – last but not least – Miss Lillie P. Bliss.

Cincisprezece ani după Armory Show, în luna mai a anului 1929, un bogat colecţionar, A. Conger Goodyear, care-şi cîştigase merite în legătură cu Albright Art Gallery, a primit o invitaţie la dejun în casa familiei Rockefeller. În afară de Mrs. Rockefeller mai erau de faţă două doamne, şi Goodyear nu-şi putea explica ce determinase onoarea acestei invitaţii, pînă ce amfitrioana nu s-a adresat, în timpul prînzului, uneia dintre prietenele sale:

«Oare să nu-i punem domnului Goodyear problema care ne frămîntă?» Problema care le frămînta, se referea la faptul că cele trei doamne voiau să fondeze un muzeu. După ce Arthur B. Davies a murit, cu un an în urmă, visul său cel mai temerar – un muzeu al artei moderne – a continuat să preocupe cele două doamne din înalta societate, cu care îl discutase adeseori. Acestea erau Miss Bliss şi Mrs. Cornelius C. Sullivan, care colecţiona artă modernă încă din anul 1920. Miss Bliss îşi petrecuse iarna în Egipt şi se reîntîlnise acolo cu o veche cunoştinţă, Mrs. John D. Rockefeller. În timp ce, în primăvara următoare, Mrs. Rockefeller, care se lăsase imediat cucerită de planurile prietenei sale, călătorea spre patrie, s-a întîlnit întîmplător pe vapor cu Mrs. Sullivan şi a discutat planul şi cu dînsa. Oare de ce să nu poţi fonda şi un muzeu, tot aşa cum ai fonda un orfelinat? După aceasta, trebuie, fără îndoială, făcut primul pas: să se formeze un comitet.

Comitetul de organizare a fost curînd format. Din cele opt persoane, şapte jucau un rol important în viaţa societăţii americane şi purtau nume cu certă sonoritate în lumea economiei şi a presei. Al optulea membru al comitetului era însă un tînăr de douăzecişişapte de ani, care fusese ales să preia conducerea muzeului. De ce tocmai el, Alfred H. Barr, un tînăr istoric de artă, care avea catedră la colegiul din Wellesley? Răspunsul este simplu: pentru că el era singurul – singurul în Statele Unite, care-şi luase arta modernă ca specialitate.

Întîlnim astfel în lumea managerilor – şi încă în Statele Unite! –

un intelectual pur, un tip clasic de om de ştiinţă. Omul care nu fără dreptate a fost numit cel mai puternic «tastemaker» (făcător de gusturi.. n. tr) din Statele Unite şi, poate, din toată lumea, ca apariţie exterioară nu arată a personalitate dinamică, radiind forţă de convingere. Astăzi el este un om la şaizeci de ani, creează impresia de tinereţe prin înfăţişarea sa uscăţivă, dar într-o conversaţie cu el vei simţi în aceeaşi măsură atît lipsa focului tineresc, cît şi a sincerităţii şi căldurii, care fac ca întîlnirile cu colegul său, istoricul de artă şi directorul de muzeu J. J. Sweeney să fie un eveniment. Pe mulţi artişti, pe care i-a vizitat în atelierele lor, i-a dus la disperare prin tăcerea sa. Tace cînd este entuziasmat, dar tace şi cînd e decepţionat. Din spatele unor ochelari puternici, privirea sa pare să-l surprindă pe vizitator cu indiferenţă turbure, pentru a-l părăsi apoi degrabă, fixînd un punct în cameră sau uitîndu-se afară, prin fereastră. În mijlocul conversaţiei cade pe gînduri, se pare că s-a întîmplat chiar ca în mijlocul unei conferinţe, să fie atît de prins de cartea din care voise să citeze o frază, încît să-şi uite pentru minute în şir publicul. Un profesor distrat? Un om timid, care se ascunde în spatele inaccesibilităţii? După o conversaţie care a avut o desfăşurare destul de neinteresantă, ne reţine, în timp ce ne luăm rămas bun, şi începe să conferenţieze: fără pasiune şi fără temperament, însă cu insistenţă. Acest muzeu, zice, se întemeiază pe doi piloni fundamentali: pe revoluţia artistică pornită de la Paris şi – să nu se uite niciodată – pe ideile celebrului «Bauhaus». Şi la numele «Bauhaus» ridică degetul în sus.

Alfred Hamilton Barr s-a născut la 28 ianuarie 1902 la Detroit, Michigan, şi-a petrecut însă tinereţea la Baltimore, unde a urmat la şcoala latină. Se trage dintr-o familie de teologi prezbiterieni scoţieni; preoţi au fost bunicul său, tatăl său şi doi dintre unchii săi şi poate că unele trăsături de caracter ale sale se pot explica tocmai datorită acestui mediu: seriozitatea de magistru, severitatea ascetică, rîvna de a converti şi nonconformismul. «A trebuit să mă feresc

totdeauna ca nu cumva să mă opun din plăcerea pură de a fi în opoziţie», recunoaşte el, «şi poate că aceasta are de-a face tocmai cu ceea ce este scoţian şi prezbiterian în mine». Ambiţia sa, – pentru a nu spune încăpăţînarea sa –, s-a manifestat atît prin exclusivitatea cu care tînărul istoric al artei s-a aplecat asupra artei timpului său, cît şi prin concepţia modernă despre artă, care îl făcea ca încă multă vreme să fie unic în ţara sa şi printre colegii săi. Cînd a încercat să obţină un «Fellowship» (bursă – n. tr.) a Fundaţiei Harvard, care să-i creeze posibilitatea să petreacă un an în Europa, a scris: «Aş vrea să studiez cultura europeană *contemporană* ca să strîng material pentru o teză despre „Maşina în arta modernă”. Recunosc că socotesc arta contemporaneităţii mai interesantă şi mai emoţionantă decît arta perioadei Sung sau arta Quattrocento-ului».

N-a obţinut bursa respectivă, aşa că şi-a finanţat singur călătoria, intenţionată pentru anul 1927, din economiile sale. A străbătut întreg continentul în lung şi lat. Cea mai importantă etapă a călătoriei sale a fost însă fără îndoială Germania şi îndeosebi Dessau cu Bauhausul său. Dacă exista un loc pe lume unde spiritul artistic european să se poată întîlni cu cel american, atunci acesta putea să fie numai Dessau.

Tabloul pe care ni-l mai facem încă adeseori despre modul în care a răzbătut spiritul modern în artă, necesită o corectură importantă. Părerea că pe teritoriul european revoluţia artistică s-ar fi desfăşurat sub predominaţia voinţei formale franceze, în timp ce ţările anglo-saxone ar fi cunoscut o rigidă rămînere în urmă, este doar limitat corectă şi poate fi menţionată doar dacă privirea este aţintită rigid asupra artelor «frumoase» sau «libere». În Statele Unite, creaţiile care au însemnat îmbogăţirea şi revoluţionarea formei s-au născut nevinovat şi fără pretenţia de a se afirma artistic prin însăşi forţa necesităţii şi în strînsă conexiune cu construcţia industrială a ţării în toate domeniile progresului tehnic. Zgîrie-norii, construiţi

pentru prima oară la Chicago şi mai tîrziu şi la New York în faţa privirilor uimite ale oamenilor, au dus la frîngerea tradiţiilor constructive şi la o dezbatere fructuoasă între tendinţele conservatoare şi cele progresiste. Un arhitect ca Henri Hobson Richardosn mai construia încă zgîrie norii într-un stil masiv, care dădea clădirilor sale înalte impresia de palate ale Renaşterii, trase cu forţa în înălţime şi în lăţime. Abia Henri Sullivan şi marele său elev Frank Lloyd Wright au văzut cu limpezime că un zgîrie-nori este mai mult decît doar o casă înaltă şi, considerîndu-l o formaţie *sui-generis*, l-au supus propriilor sale legi. L-au eliberat de formele stilistice ale trecutului, de ornamentică, lăsînd scheletul de oţel purtător să iasă tot mai îndrăzneţ de sub «pielea» ocrotitoare şi au creat prin aceasta construcţii care – prin claritatea articulării şi prin mărturisirea făţişă a scopului – nu numai că au convins, dar au mai şi revelat o frumuseţe nouă, proprie lor. Cu patosul lui Marinetti, Sullivan ar fi putut să afirme că o clădire modernă din beton, oţel şi sticlă se înalţă mai uşor şi mai liber către cer decît o catedrală gotică. Celebra sa maximă «Form follows function» (forma urmează funcţiei – n. tr.) sună mult mai modest.

«Forma urmează funcţiei»: această aserţiune seacă şi dură părea să pună forma şi modul de a crea forma într-un raport de dependenţă cu funcţia, să excludă deci libertatea creaţiei sau cel puţin să o limiteze la un minimum. De altfel nici nu s-a adresat în primul rînd artiştilor ci unui grup de «formatori», care s-au încadrat în procedeele de lucru ale producţiei moderne de masă. Adică acelor «proiectanţi» sau «designer»-i, care dădeau produsului industrial o formă «corespunzătoare funcţiei» şi «corespunzătoare materialului», dar şi unor arhitecţi, care abia se mai deosebeau de ingineri, după cum şi deosebirea dintre construcţia de case, cea industrială sau de poduri dispărea din ce în ce mai mult –, inginerilor constructori deci, care au devenit proiectanţi de oraşe, proiectînd la planşetă aşezări întregi, noi cartiere orăşeneşti. În

munca lor, trebuiau să ţină seama de factori economici şi tehnici, trebuiau să gîndească raţional şi social. Ceea ce creau, trebuia să fie aplicabil la mii ba chiar la milioane de oameni şi pe bună dreptate orice arbitrar, orice «libertate artistică», orice jucărie estetică erau strict interzise. Dacă adaptarea la scop crea construcţii care mai erau şi frumoase – cu atît mai bine! Însă elementul estetic şi-a pierdut din importanţă în faţa sensurilor utilitare, justificînd întrebarea, dacă nu cumva între această formă modernă şi formele artistice nu se înălţa o opoziţie implacabilă. Dacă arta în sensul ei cel mai profund – şi acest lucru îl mai afirma şi Picasso – mai era încă «un joc nobil», apoi ea începea tocmai acolo unde funcţia era înălţată la rangul de principiu creator.

Chiar dacă principiul «form follows function» era preluat şi repetat ca o rugăciune, Sullivan a rămas toată viaţa lui, prin concepţiile sale revoluţionare despre arhitectura nouă, un fel de «predicator singuratec în pustiu». Gîndirea academică – pe care Sullivan o considera încărcarea arhitecturii cu cuvinte şi fraze – respecta rigid normele tradiţionale, împiedica dezvoltarea contemporană şi realistă a arhitecturii şi îi îngreuna artistului posibilitatea de a se inspira din «lumea înconjurătoare a maşinilor». În felul acesta nu se putea ajunge, ca la Paris, la acea întinerire a artei iniţiată de arhitectul-pictor Cézanne, la acea pătrundere a principiilor moderne de formă în creaţia artistică, la acea nouă «concepţie despre realitate», care «nu mai putea fi exprimată într-o manieră pur vizuală sau optică». Probabil însă că trebuia să fii totuşi european ca să ai ochi şi să înţelegi că zgîrie-norii sînt o creaţie nouă, admirabilă, a spiritului uman, care depăşeşte utilitarismul pur. Probabil că cei mai mulţi americani au zîmbit în faţa entuziasmului cu care Paul Bourget, autorul unor romane mondene destul de convenţionale, vorbea despre zgîrie-nori, după călătoria sa în America din anul 1895. «Porunca firească a utilităţii», scria el, «poartă în sine principiul frumuseţii, şi aceste clădiri îşi afirmă

utilitatea cu asemenea forţă de convingere, încît simţim o ciudată emoţie la vederea lor. În faţa noastră se schiţează prima experienţă a unei arte noi, a unei arte democratice, a unei arte creată de mase pentru mase...» Pe atunci doar puţini americani au văzut o legătură între conceptul de «artă» şi realizările epocii industriale, rezultat al spiritului inventiv american şi al talentului organizatoric american. Spiritul materialist al lumii «business»-ului a făcut ca înnoirile uriaşe în domeniul construcţiei de case şi industriale, la fel ca şi reuşitele obţinute cu mijloacele de comunicare moderne, ca fotografia şi filmul, să rămînă încă despărţite de ceea ce era artistic; de altfel reprezentau un teritoriu neexplorat încă, în care abia acum trebuia să acţioneze voinţa de formă artistică. Cînd aceasta se întîmpla – ca de pildă în filmele lui Chaplin – nici măcar nu era apreciată ca manifestare artistică. Admiraţia pentru «genialul artist» Chaplin a fost o chestiune europeană. Ideea unei arte democratice s-a dezvoltat însă în Anglia – e adevărat, cu o ostilitate declarată împotriva producţiei industriale. Mişcarea a apărut ca urmare a «depresiunii» meşteşugului, a artizanatului, a artei aplicate; ea şi-a orientat atacul împotriva generalizării vieţii moderne şi a mecanizării muncii, combătînd însă în acelaşi timp şi concepţia artistică, în care creaţia artistică este rezervată doar «creatorului» dăruit cu inspiraţie divină, înălţat deasupra maselor, doar satisfacţiei artistice a unei elite. Ideile lui Wiliam Morris erau pline de patos etic şi izvorau din concepţia că socialismul îi recunoaşte muncii o demnitate, acordîndu-i egalitate în drepturi alături de creaţia artistului. Între activităţile artistului, arhitectului, inginerului, artizanului şi meşteşugarului au existat deosebiri ierarhice – nu deosebiri esenţiale! Orice creaţie a mîinii omeneşti, făcută fără scop sau legată de un scop, se putea pretinde rezultatul unui efort nobil, a unei calităţi de originalitate sau creativitate şi să revendice atributul frumuseţii. S-a creat astfel posibilitatea să se lege între ele prin conjuncţia *şi* două concepte, considerate pînă

atunci două mărimi necomparabile: arta *şi* meşteşugul, Kunst *und* Handwerk, Arts *and* Crafts, Arts *et* Métiers. A început să-şi croiască drum imaginea unei *unităţi a artelor*.

Nu este întîmplător că această mişcare a avut un puternic ecou în Germania. Spiritului german îi este proprie capacitatea de a generaliza. El mai are însă şi darul gîndirii metodice, sistematizatoare.

O operă colectivă, care să unească sub conducerea arhitecturii toate artele, excluzînd elementul antiindustrial şi depăşind prejudecăţile împotriva maşinii, putea fi doar rezultatul unei gîndiri radicale, a unei concepţii cu totul noi despre frumuseţe. Însemna însă amîndouă în acelaşi timp: şi o întoarcere la meşteşugul trecutului, şi o aprobare a prezentului aflat sub semnul progresului tehnic. Cerea respect pentru căutarea plină de îndrăzneală a artistului creator, dar şi un acord bucuros cu principiile raţionaliste, de calcul rece, ştiinţific ale arhitecturii industriale, deci o punere laolaltă şi o împăcare a elementelor celor mai contradictorii. Această operă colectivă trebuia să fie stăpînită de un spirit practic, obiectiv, avea însă în aceeaşi măsură nevoie şi de un element iraţional, de o credinţă aşa cum a fost ea exprimată cu limpezime pătimaşă în manifestul de constituire al «Bauhaus»ului în anul 1919: «Arhitecţi, sculptori, pictori, cu toţii trebuie să ne întoarcem la meşteşug. Căci nu există o „artă profesională”. Nu există o deosebire esenţială între artist şi meşteşugar. Artistul este doar o treaptă superioară a meşteşugarului. Harul ceresc îi permite ca din mîna sa, în rare momente luminoase, aflate dincolo de voinţa sa, să înflorească inconştient arta, însă temelia meşteşugului este absolut necesară oricărui artist. În el se află izvorul primar al activităţii creatoare. Să formăm deci o nouă breaslă a meşteşugarilor, în care să nu existe pretenţia împărţirii în clase, vrînd să înalţe un zid trufaş între meşteşugari şi artişti. Să vrem, să gîndim şi să creăm împreună noua construcţie a viitorului, care va cuprinde totul într-o singură

întruchipare: şi arhitectura, şi plastica, şi pictura şi care se va înălţa spre cer din milioane de mîini de meşteşugari ca simbol de cristal al unei credinţe noi, viitoare». Fireşte, «Bauhaus»-ul nu s-a născut din nimic. Pentru a-i dezvălui rădăcinile istorice ar trebui să evocăm mult şi multe: în afara influenţelor străine, să ne gîndim la acel «Jugendstil» care în Germania a fost o mişcare de o violenţă cu adevărat tinerească, la acel «Deutscher Werkbund», care a sistematizat şi dus mai departe ideile pornite din Anglia, să ne gîndim însă şi la faptele multor pionieri. Belgianul Henry van de Velde, care a renunţat la pictură pentru arhitectură şi a dezvoltat printre primii ideile formei spaţiale moderne şi principiile de construcţie funcţională, fusese însărcinat încă în anul 1902 de marele duce de Weimar cu organizarea unui seminar de artizanat. Din iniţiativa sa a fost chemat Walter Gropius la Weimar. Noul institut, a cărui conducere a preluat-o acesta, cuprindea Academia de Artă şi Şcoala de meserii şi şi-a datorat numele de «Bauhaus» similitudinii cu acele «Bauhütte» medievale, care indicaseră şi pictorilor grupului «Brucke» drumul spre o activitate comună.

Ce avea însă de a face arta unui Kandinsky sau a unui Klee, a unui Feininger sau a unui Schlemmer – ce căuta «marea» artă într-un institut, al cărui scop mărturisit era construcţia şi a cărui sarcină consta în formarea de arhitecţi, de proiectanţi, artizani şi meşteşugari? A construi, după concepţia lui Gropius, izvora dintr-o tendinţă elementară de a da formă, care nu era «nici o chestiune intelectuală şi nici una materială», «ci pur şi simplu o parte integrantă a substanţei vitale a unei societăţi civilizate». Omul a fost creator – «homo faber» – oriunde şi-a creat o lume a sa: atît în microcosmosul obiectelor utilitare de la cea mai simplă unealtă de gospodărie pînă la frigider, de la pana de gîscă ascuţită pînă la maşina de scris, de la cazma la plug şi tractor, cît şi în macrocosmosul aşezărilor sale de la sat pînă la oraş. «A da formă» n-a fost un privilegiu al artistului, ci o funcţie biologică, ca

respiratul; această funcţie n-a creat doar obiecte ale unei lumi exterioare, ci a pătruns în toate domeniile lumii sociale; activitatea sa a avut o orientare socială şi a cuprins viaţa sub toate aspectele ei. Pornind de la unitatea fundamentală a oricărei creaţii, Gropius i-a indicat pe bună dreptate arhitecturii, acestei arte sociale *par excellence*, sarcina de a chema forţele creatoare de toate felurile să slujească întregii comunităţi şi să se unească sub acoperişul «Bauhaus»-ului. Walter Gropius n-a fost un Mecena: el nu i-a chemat pe artişti să colaboreze cu el, pentru ca să le asigure o bază de existenţă. A fost un promotor al artei într-un sens foarte înalt pozitiv, pentru că a recunoscut o însemnătate covîrşitoare imaginaţiei creatoare, instinctului artistic de joc, căutării şi experienţei libere şi, fără intenţii, experimentului cu forme şi culori. Înlăuntrul întreprinderii Bauhaus el i-a acordat artistului funcţiile foarte importante de educator şi experimentator, iar în sînul societăţii omeneşti sarcina de a «crea o orînduire nouă». În felul acesta a grăbit sfîrşitul artistului izolat care încă mai avea în faţa ochilor drept simbol biografiile tragico-eroice ale marilor solitari. El a contribuit astfel la afirmarea unui nou optimism: artistul, care nu mai era silit să trăiască la periferia vieţii sociale, i se alătura meşteşugarul în calitate de «maestru al formei», hotărît să depună o activitate legată de un scop deoarece era chemat să participe activ la construirea unei lumi noi.

În scrierea sa: *Despre spiritualitate în artă*, Kandinsky afirmase încă în 1910 că «ne apropiem tot mai mult de epoca constructivismului conştient şi raţional, că, în curînd, pictorul va fi mîndru să poată interpreta constructiv operele sale (spre deosebire de impresioniştii puri, care erau mîndri că nu pot să lămurească nimic), că am şi ajuns să avem în faţa noastră epoca unei creaţii cu scop definit...» Dar şi Paul Klee, acest artist care se scruta pe sine însuşi, vrînd să-şi audă pornirile cele mai profunde, şi afirma despre sine că: «Nu pot fi înţeles aici şi acum, pentru că trăiesc deopotrivă cu morţii şi cu cei

care nu s-au născut încă», s-a încadrat în sistemul de învăţămînt de la Bauhaus, unde a condus pictura pe sticlă, apoi ţesătoria, mai tîrziu o clasă de pictură şi şi-a limpezit pentru el şi pentru elevii săi ceva ce pînă atunci făcuse inconştient – «orientarea în spaţiul formal» cum o numea.

În activitatea colectivă de la Bauhaus, arhitectura avea indiscutabil rolul conducător; sub conducerea ei, Bauhaus a devenit un aşezămînt de educaţie a creaţiei vii, fiind obligat chiar prin aceasta să ţină deschise porţile prin care intră noul, indiferent de unde venea şi încotro pornise. Iată însă că acele curente, care pătrundeau din străinătate în Bauhaus şi erau acceptate de el de bună voie, tindeau spre un radicalism în vădită opoziţie cu spiritul liberal, conciliant al lui Gropius. Olandezul van Doesburg reprezenta ideile mişcării olandeze «Stijl», grupată în jurul lui Mondrian, în timp ce maghiarul Moholy-Nagy, ca profesor, a ajutat să pătrundă în Bauhaus constructivismul de nuanţă rusească. Aceasta a însemnat o cotitură puternică spre funcţionalul pur şi strict constructiv. Tensiunea dinăuntrul acestui institut, care voia să unifice elementele cele mai contradictorii într-o colaborare armonioasă, trebuia să crească în felul acesta pînă la explozie. O formulare ca: «Ceea ce este util, este şi frumos», despre care Gropius afirma că este doar pe jumătate adevărată, tindea să devină o deviză cu valabilitate absolută. Pictorii de la Bauhaus, care veniseră de la «Sturm» sau fuseseră apropiaţi de «Blauer Reiter», au părăsit primii Bauhaus-ul, considerînd că o artă expresivă, încrezătoare în forţele intuiţiei, devenise de prisos, dacă nu chiar nedorită. În 1928, cînd Bauhaus-ul a fost părăsit şi de Gropius, institutul a cunoscut o decădere temporară sub conducerea arhitectului elveţian Hannes Meyer, un materialist lipsit de simţ artistic, pînă ce în 1930 Mies van der Rohe a preluat conducerea şi a reluat firul ideii de Bauhaus, reprezentat de Gropius.

Oare, în cele din urmă, puternicele tensiuni din sînul său ar fi

destrămat Bauhaus-ul oricum? Oare intenţia lui Gropius de a realiza o punte între artă şi lumea modernă a producţiei de masă a fost doar un vis frumos? Nikolaus Pevsner pare să fie de această părere, deoarece el consideră Bauhaus o întreprindere, care, odată destrămată, n-a mai găsit o continuare. «Gropius a nădăjduit că ar putea să existe o asemenea punte», scrie el, «iar Bauhaus a făcut frumosul efort de a-i reuni sub acelaşi acoperiş pe Klee şi pe alţi reprezentanţi ai artei abstracte. De atunci nu s-a mai făcut însă nici o încercare încununată de succes în acest sens».

Împotriva grupului Bauhaus s-au ridicat de timpuriu, la cîţiva ani după constituirea sa, aceleaşi forţe reacţionare care au fost duşmanii juraţi ai oricărei înnoiri în artă. Sub presiunea guvernului, el a trebuit să părăsească, în anul 1925, oraşul Weimar şi să se mute la Dessau, pentru ca în anul 1933 să fie interzis cu totul, iar clădirea proiectată de Gropius, un frumos model de arhitectură modernă, transmisă unei organizaţii naziste de tineret. Mulţi dintre maeştrii Bauhaus-ului au emigrat. Gropius a devenit, în 1938 conducătorul Şcolii de arhitectură de pe lîngă Universitatea Harvard, Mies van der Rohe a conferenţiat la Chicago, Moholy-Nagy a întemeiat acolo, în 1937, «New Bauhaus». Desigur, Pevsner este îndreptăţit să nu-i acorde acestei «emigrări» a ideilor Bauhausului în Statele Unite o importanţă exagerată şi să constate sec că astăzi există din nou o prăpastie între arhitectură şi arta plastică. Însă ideea conducătoare a Bauhaus-ului – unitatea fundamentală a întregii creaţii şi coordonarea, astfel posibilă, a artelor – influenţase încă în 1927, deci într-o perioadă în care se mai afla sub conducerea lui Gropius, gîndirea unui american, şi a luat împreună cu el drumul spre America.

Fără Alfred Barr, «Museum of Modern Art» ar fi devenit probabil o variantă americană a muzeelor «Luxembourg» de la Paris sau «Tate-Gallery» din Londra. Ambiţiile întemeietorilor săi nu

depăşeau aceste limite, aşa că în primii ani ai existenţei sale s-a mulţumit să expună operele de artă plastică în nişte săli închiriate. Faptul că a crescut, şi nu numai în sens spaţial, că a depăşit intenţiile sale iniţiale şi a devenit o instituţie publică, care, ca Bauhaus-ul, atrăgea totalitatea lumii creatoare moderne în sfera sa, s-a datorat, ca forţă motrice, acelui om, care ca tînăr istoric al artei la Wellesley lărgise conceptul de «artă modernă» în asemenea măsură, încît cursurile sale au reuşit să cuprindă, în afara artei plastice şi arhitecturii, cinematografia, filmul, muzica şi teatrul. În sensul lui Gropius, voinţa sa a fost de a «le arăta limpede oamenilor tineri ce inepuizabile mijloace se pot descoperi în formele nenumăratelor produse moderne». În acest scop îi trimitea în magazinele cu preţ unitar, în aşa numitele Five-and-ten-Cent-Stores, unde pentru un dolar puteau să-şi aleagă obiecte, care se distingeau printr-o formă excepţională. Directorul de muzeu Barr a preluat moştenirea istoricului de artă Barr: în 1938 a deschis la muzeul său expoziţia «Obiecte utile mai ieftine de 5 dolari».

Planul muzeului schiţat de Barr în 1907 proiecta cursul său de artă modernă la proporţiile uriaşe ale unui nou fel de institut de artă, care cu greu poate încăpea în conceptul de muzeu. El a plănuit o instituţie de învăţămînt estetic de tip nou, care să ţină seamă de faptul că publicul reprezintă un fenomen de masă, o academie de artă pentru toţi, o arenă în care să se desfăşoare o artă modernă, în măsura în care se exprimă vizual, înlăuntrul unei asemenea întreprinderi, funcţia fundamentală a muzeului – de a păstra şi expune opere de artă – nu mai putea fi decît una din cele multe. Muzeul reprezenta sîmburele solid, în jurul căruia se grupau diferitele secţii ale întreprinderii. Cuvîntul «întreprindere» se impune aici, deoarece – spre deosebire de caracterul static al unui muzeu, care îi acordă vizitatorului său doar rolul pasiv de privitor – indică tocmai caracterul dinamic al acestui centru spiritual, care trebuie să confrunte un public de masă cu spiritul timpului său şi cu

formele prezentului şi să-l lase să participe la viaţa artei. Din sanctuarul – rezervat unor puţini – care fusese pînă atunci, muzeul trebuia transformat într-un loc de întîlnire al tuturor: într-o casă a comunităţii, un «community centre». În anul 1929, realizarea unui proiect atît de ambiţios nici măcar nu putea fi imaginată. Cea mai grea criză economică pe care o trăise vreodată ţara îşi arunca umbra asupra anilor în care se constituia muzeul. Fără subvenţii de stat, redus la contribuţiile unor «trustees» şi la afluenţa publicului, Barr şi micul său grup trebuiau să-şi irosească forţele pentru a obţine sumele necesare şi a mări numărul vizitatorilor. La moartea ei, în anul 1931, Miss Bliss a lăsat moştenire muzeului colecţia ei, evaluată la vreo 400.000 dolari, precizînd că va trebui strîns un fond care să asigure operelor de artă un adăpost demn şi suficient spaţiu de expunere. «Trustees» – ale căror nume le găsim înscrise cu litere de aur pe peretele de marmură al muzeului – au răspuns cît se poate de generos acestui apel: au donat suma de 600.000 dolari. În 1932 muzeul s-a mutat de la etajul din Heckscher-Building în casa închiriată de Rockefeller pe 53th Street, colecţia Bliss punîndu-i-se oficial la dispoziţie în 1934.

Întrucît muzeul nu mai ducea o existenţă asigurată de stat, nici activitatea directorului său nu putea fi asemuită cu cariera calmă, tihnită a unui director de muzeu în stil vechi, funcţionăresc. Alfred Barr conducea o instituţie care trebuia să lupte pentru existenţa sa şi putea să conteze pe sprijinul publicului doar în măsura în care reuşea să-i trezească interesul într-o măsură crescîndă. Pentru aceasta avea însă nevoie nu numai de priceperea în domeniul artei, de talentul organizatoric şi de calităţile administrative, necesare oricărui director de muzeu, ci mai ales de talentul de impresar şi de director de circ sau de ceea ce se cheamă, folosind un cuvînt intraductibil din limba engleză, *Showmanship*. «We had to keep the pot boiling» (Trebuia să păstrăm cazanul sub presiune – n.tr.) – scria Barr mai tîrziu şi exprima prin aceasta ideea că întreprinderea sa

trebuia menţinută într-o efervescenţă continuă. Focul n-avea voie să se stingă, ci, dimpotrivă, s-a îngrijit – prin metode considerate mai tîrziu chiar şi în patria sa drept excrescenţe ale unei reclame exagerate – ca publicitatea să-i atragă publicul în masă. El a ştiut să-şi facă treaba bine – însă a trebuit să accepte să i se spună mai tîrziu că a făcut-o chiar prea bine. Desigur, te poţi întreba dacă nu cumva popularizarea lui van Gogh – «pricinuită» de Barr prin expoziţia din 1935, vizitată de foarte mult public – a depăşit măsura, degradînd opera marelui solitar prin reproducerea ei în mii de exemplare colorate ca «păretare» pentru căminele intime. Şi, fireşte, Barr a avut o idee bună, o idee publicitară, împrumutînd, în 1932, de la Luvru pentru expoziţia «Pictori şi sculptori americani» celebra pictură *Compoziţie în negru şi cenuşiu* de Whistler. Acest tablou, cunoscut mai degrabă sub titlul de *Mama artistului*, avusese o soartă ciudată. Americanul James McNeill Whistler venise în 1855 la Paris pentru a studia pictura, dar după patru ani s-a dus la Londra, unde a trăit pînă la moartea sa. Unul din tablourile sale, *Rachetă căzînd,* poate fi considerat un îndrăzneţ pas înainte spre abstract, depăşind ca forţă revoluţionară tot ce au realizat impresioniştii francezi în aceeaşi perioadă. În loc de admiraţie, acest tablou i-a adus artistului o nimicitoare şi jignitoare critică din partea lui Ruskin, care a culminat într-un proces de injurie. Tabloul mamei sale, pictat şase ani mai devreme, fusese respins, cînd pictorul l-a înaintat la Expoziţia anuală organizată de Royal Academy, fiind admis în expoziţie abia după protestul unor academicieni, care au ameninţat cu demisia. Cumpărător n-a găsit nici în Europa, nici în America, fiind achiziţionat abia douăzeci de ani mai tîrziu de către guvernul francez. Iar cînd după alţi patruzeci de ani, la cererea lui Barr, a fost transportat în America, era considerat «cel mai celebru tablou al lumii» după Mona Lisa, fiind asigurat pentru suma de 500.000 dolari. A atras publicul la muzeu, aşa cum şi-a dorit Barr pentru expoziţia sa de artă americană, a susţinut ulterior, ca expoziţie

ambulantă prin Statele Unite, milioane de americani în «cultul mamei». Readus din nou la New York, Barr i-a dedicat o expoziţie specială. Tarif de intrare: un dolar. Mai înainte se îngrijise însă de puţină vîlvă utilă scopului: Tipărindu-se un timbru poştal cu o copie a tabloului *Mama,* Barr a protestat cu vehemenţă într-o scrisoare publică adresată directorului poştei, deoarece, pentru a mări farmecul operei mult prea simple, i se adăugase un ghiveci cu flori.

Fără îndoială că Barr cunoştea excepţional de bine toate şiretlicurile şi trucurile meseriei care în America se cheamă «Show-business». Pentru el «show» ul rămînea însă totdeauna doar un mijloc pentru a-şi atinge scopul, şi nu l-a lăsat niciodată să piardă ţinta din faţa ochilor. Această ţintă a înfăţişat-o în 1929 în planul său de muzeu şi a respectat-o cu încăpăţînarea proprie lui. Încă în 1932 muzeului i s-a adăugat o secţie pentru arhitectură, în anul 1933 a avut loc expoziţia «Arta maşinii», căreia i-au urmat alte expoziţii de produse industriale realizate exemplar, iar din 1940 a existat şi o secţie specială pentru design-ul industrial. În 1935 a fost constituită «Filmoteca», în 1939 arhiva dansului, iar în 1940 şi-a dobîndit şi fotografia «departamentul» ei independent.

Din anul 1939 «Museum of Modern Art» se află într-o clădire proprie pe 53th Street. Dacă ne apropiem de această stradă dinspre Fifth Avenue, observăm alături de cenuşia şi neogotica (biserică) St. Thomas-Church – care creează impresia de izolare în vecinătatea zgîrie-norilor – acea clădire cu şase etaje în «Internaţional Stlye», cum ar numi-o Alfred Barr, cu faţada ei strălucitor de albă, fără nici o ornamentaţie, fracţionată de două şiruri de ferestre şi acoperită de un acoperiş plan. Cel care ar reuşi să nu observe numele descinzînd în litere uriaşe pe colţul exterior al clădirii, ar putea să creadă că se află în faţa unei clădiri cu birouri şi s-ar expune poate unei noi neînţelegeri, dacă ar pătrunde în sale de marmură împreună cu

mulţi alţii printr-o uşă turnantă. Căci ar putea s-o considere drept o hală a unei gări. În favoarea acestei presupuneri vorbeşte nu numai modul de organizare şi mobilare a spaţiului, ci şi animaţia oamenilor, hărmălaia de voci, atmosfera emoţionantă de aşteptare. Cei care s-au aşezat pe o bancă lungă chiar lîngă intrare, par să aştepte sosirea unui tren, ei nu-şi aşteaptă însă decît prietenii, cu care şi-au dat întîlnire aici. Ceilalţi, care se înghesuie acolo, în fund, în jurul unei mese lungi, par să se intereseze de ora de plecare a trenurilor ca să-şi cumpere biletele de călătorie; cînd colo îşi cumpără cărţi sau reproduceri publicate de editura muzeului. Există însă şi un ghişeu adevărat, la care, pentru un dolar, poţi dobîndi un bilet de intrare, există sub ceas şi un adevărat «birou de informaţii» şi mai există şi autentice puncte de control cu funcţionari în uniformă.

Doar o parte a publicului vizitează sălile de expoziţie, muzeul propriu zis. Pentru cei mai mulţi «M.o.M.A.» a devenit un loc de întîlnire sau un fel de «oază» în acest oraş neobosit, în veşnică agitaţie, în care găseşti orice, în afara unui locşor liniştit. Ei pot să soarbă o cafea sau să şi mănînce în «cafeteria» sau în grădina muzeului, sau – dacă posedă o carte de membru – pe terasa de pe acoperiş. Unii vizitează cinematograful sau biblioteca, ori participă la unul dintre nenumăratele cursuri – pictură, modelaj, prelucrarea lemnului, artizanat şi ceramică – care se ţin aici. Alţii se urcă cu liftul pînă la etajul VI pentru a-şi alege o operă de artă modernă la «Art Lending Service». Ei pot să şi-o cumpere pe loc sau s-o împrumute pe un anumit termen şi abia după aceea să decidă dacă vor s-o păstreze sau nu. Din 1951, muzeul a mai preluat, în fine, şi funcţia de negustor de tablouri de avangardă.

«Se mai poate numi asta artă? «se întreabă stereotip toţi cei care nu se pot apropia cu înţelegere de creaţia artistică modernă. «Se mai poate numi asta muzeu?» s-ar putea întreba şi în legătură cu acest muzeu. Muzeul are acum o inimă mare şi democratică, iar porţile

sale sînt atît de larg deschise, încît poate să pătrundă tot ceea ce, într-un fel, îmbogăţeşte lumea formei şi aparţine culturii vizuale a prezentului, însă şi atît de larg, încît să poată avea cu toţii acces şi pentru fiecare să ofere cîte ceva.

El vrea să fie «The People's Art Centre» (Centrul artistic al poporului – n.tr.) şi devine o centrală de acţiune care influenţează gîndirea şi simţirea oamenilor de pe poziţii estetice. Îşi asumă o sarcină socială şi educativă, care îi impune oficiul de judecător. Trebuie să hotărască ce este frumos şi ce este urît, dar mai trebuie totodată şi să combată urîtul şi să susţină frumosul. Nu se mulţumeşte doar să prezinte în expoziţiile sale produse industriale realizate exemplar, le mai acordă şi dreptul de a purta eticheta muzeului ca pe o diplomă. În felul acesta vrea să-i indice publicului cumpărător calea spre frumos, iar pe de altă parte să influenţeze însăşi industria şi să stimuleze «good design»-ul produselor ei.

«Vom trăi în mijlocul unei arte realizate», scria Piet Mondrian despre lumea viitorului, pe care a întrezărit-o. Muzeul procedează de parcă această epocă a artei realizate ar fi început. Alfred Barr descrie cu acelaşi entuziasm, cu care interpretează arta lui Cézanne sau a lui van Gogh, şi un «cuţit pentru brînză de o frumuseţe dură, însă aristocratică». Frumuseţea trebuie să pătrundă în viaţa cotidiană şi să devină un element al universului în care trăim. Ea să nu mai fie limitată la tabloul agăţat de perete, pe care-l admirăm din depărtare, ci să dea formă obiectelor care ne înconjură: maşinii la care lucrăm, scaunului pe care ne aşezăm. Atunci vom trăi încă astăzi în mijlocul unei arte realizate. Iată cum se manifestă un optimism, care ne poate face să zîmbim, dacă-l socotim naiv, dar care rămîne o expresie tipică a spiritului american.

Desigur că s-ar mai putea ridica multe probleme! Oare un asemenea mod de a judeca arta nu va sfîrşi într-un nou academism? Oare nu se va impune şi în acest institut – creat după pilda Bauhaus-ului – aceeaşi tendinţă de a acorda predominanţă utilului

în dauna frumosului şi de a trece arta liberă pe un plan secundar în favoarea artelor aplicate, practice, degradînd-o pînă la calitatea de simplă anexă sau chiar excluzînd-o ca fiind de prisos? Împreunarea adjectivului «modern» cu substantivul «muzeu» trebuie să determine aceleaşi tensiuni ca şi împreunarea cuvintelor «artă» şi «modernă» şi să stîrnească aceeaşi rezistenţă ca însăşi «arta modernă». Muzeul, devenit astfel «prea modern» pentru unii, şi insuficient de modern pentru alţii, însă duşmănit în egală măsură şi de reacţionarii extremişti ca şi de progresiştii extremişti, va dobîndi o poziţie deloc de invidiat. În anul 1940 s-a ajuns la demonstraţii organizate de pictorii abstracţionişti, care au plasat posturi fixe în faţa muzeului şi au împărţit manifeste. Ei şi-au pus întrebarea: «*cît de modern este Muzeul de arta modernă*?» şi au pătruns astfel chiar pînă la sîmburele problemei. «Ce înseamnă *modern*? Înseamnă oare arta cea mare a tuturor timpurilor? Dacă da, atunci la ce servesc sutele de americani în viaţă? Înseamnă oare arta populară a prezentului? Atunci la ce servesc vechii maeştri?... Este oare muzeul o afacere? Atunci de ce nu dărîmăm muzeul şi de ce nu construim în locul lui o piramidă? Cît „Radio City” de mare! Cu o sută de mii de sclavi! Nu uitaţi reclama! Oare „modern” n-ar trebui să includă şi avangarda? Şi în ce situaţie se află (realmente) sutele de pictori abstracţionişti moderni din America?» Treisprezece ani mai tîrziu, un alt grup de artişti s-a ridicat cu aceeaşi îndîrjire împotriva muzeului, considerînd «că opinia publică identifică tot mai mult Museum of Modern Art cu o artă abstracţionistă, nonobiectivă... Credem că această dogmă trebuie atribuită în cea mai mare parte Muzeului de artă modernă şi indiscutabilei sale influenţe în întreaga ţară». Idealul statornicit la Bauhaus, după care se conducea Barr, s-a întemeiat pe credinţă în unitatea fundamentală a întregii creaţii şi a dus la o metodă de învăţămînt care voia să trezească în elev o «conştiinţă creatoare» şi să-l îndrume «să găsească soluţii proprii». Gropius sublinia totdeauna valoarea «iniţiativei personale libere» şi

refuza să semneze ca responsabil pentru un «stil Bauhaus». «Ideea», scria Gropius, «că din chemarea mea la catedră, ar putea să rezulte imitarea superficială a unei idei fixe despre „arhitectura Gropius”, îmi repugnă». Dar oare «Museum of Modern Art» nu s-a lăsat condus tocmai de ideea fixă a unui «stil internaţional», trebuind să accepte ca marele Frank Lloyd Wright, căruia îi dedicase încă în 1932 prima sa expoziţie de artă modernă, să afirme că prin propagarea acestui stil se face vinovat de răspîndirea unei «umbre comuniste care planează asupra tradiţiei noastre individualiste?»
Muzeul modern, aşa cum l-a plănuit şi construit Barr, a devenit un institut de artă, care necesită un mare aparat administrativ. Ca un stat în diferitele sale provincii, se împarte şi el în felurite secţii independente, care determină o descentralizare a întreprinderii. Fiecare dintre departamente începe să ducă o existenţă proprie, se împarte la rîndul său în subsecţii care îşi dispută competenţele, pentru ca în lupta pentru putere dintre «Museum Officials» să mai intervină încă şi dreptul de veto sau cel puţin uriaşa influenţă a «Trustees». Alfred Barr uneşte în persoana sa capacităţile omului de ştiinţă cu cele ale impresarului, dar pentru a conduce acest institut au devenit curînd necesare şi elasticitatea unui diplomat, şi mîna puternică a unui şef de guvern. Oricum, Barr a rămas patrusprezece ani director. În 1943 «s-a retras», şi a durat vreo şase ani, pînă ce muzeul a găsit în persoana lui René d’Harnoncourt un nou director. Între timp, ca «director al colecţiei de artă», Barr şi-a cucerit o nouă poziţie corespunzătoare aptitudinilor şi înclinaţiilor sale. Să ne amintim doar că J.J. Sweeney a rezistat pe acest post un singur an, întrucît se considera îngrădit în libertatea sa de acţiune. Se prea poate ca muzeul să fi pierdut mult din elasticitatea sa tinerească şi, stabilit pe o linie prea rigidă, să-i lipsească acea capacitate de transformare, care i-ar putea crea posibilitatea să rămînă «modern» şi receptiv faţă de tot ce este nou. Adevărat mai este însă şi faptul că arta modernă a descoperit în el un promotor, care a ajutat-o să

pătrundă mai adînc în viaţa poporului, decît ar fi încercat vreodată cineva mai înainte, sau ar fi considerat că ar fi posibil să pătrundă.

În clădirea cenuşie, masivă a Arsenalului din New York de pe Lexington Avenue s-a deschis la 6 aprilie 1963 o expoziţie jubiliară: «Armory Show 1913/1963». În măsura în care a fost posibilă reconstituirea unui eveniment produs cu cincizeci de ani în urmă, expoziţia a reuşit. Fireşte, multe dintre miile de tablouri care umpluseră imensa sală în anul 1913 n-au mai putut fi reunite, însă cele mai importante opere ale «moderniştilor» sau «extremiştilor» europeni au fost prezente. Ceva însă n-a mai putut fi reconstituit: efectul şoc, care zvîcnise din arta nouă şi covîrşise un public complet nepregătit şi neavizat. Cine s-a aflat la New York în această zi de 6 aprilie 1963, a avut ocazia să participe la o profuziune de manifestări artistice, cum poate că nici un alt centru artistic din lume n-ar mai fi putut oferi, în galeriile de artă de pe Madison Avenue, sau de pe străzile a 57-a şi a 79-a se putea informa cu privire la situaţia artei moderne mai bine decît oriunde altundeva în lume, neexceptînd Parisul. La «Museum of Modern Art», o expoziţie de la parter evoca creaţia lui Corbusier, în timp ce la etajul 2, expoziţia Nolde oferea o excepţională privire de ansamblu asupra operei acestui pictor german. În drum spre Muzeul Guggenheim, lăsînd în urmă în stînga Muzeul Metropolitan, în care tabloul lui Rembrandt *Aristotel*, achiziţionat pentru o sumă uriaşă, iluminat magic şi păzit cu severitate, admitea doar din depărtare privirile pline de veneraţie ale vizitatorilor, se intra, după o fugară privire asupra clădirii în formă de butoi, desăvîrşită în 1959 după un proiect de Frank Lloyd Wright, în muzeul fondat de Salomon Guggenheim. Purtaţi în sus de lift, atraşi încet în jos de forţa de gravitate pe marea spirală a galeriei, vedem tablourile de pe perete desfăşurînd ca într-un film, în ordine cronologică şi complet, universul de forme creat de Kandinsky.

Multe s-au schimbat în cincizeci de ani! Oceanul Atlantic nu mai desparte America de Europa. Chiar înainte de a-l fi învins tehnica zborului, «Armory Show» crease o punte spirituală între lumea nouă şi cea veche, pe care însă timp de decenii circulaţia s-a desfăşurat doar în sens unic: Europa rămînînd partea care dă, America cea care primeşte. Foarte curînd după «Armory Show», spiritul de avangardă, aprins de Duchamp şi Picabia în grupul Stieglitz, a cedat locul sfielii de al doilea război mondial însă, pierderile Europei au reprezentat cîştig pentru America. Artişti ca Léger, Masson, Ernst, Tanguy, Chagall şi Mondrian au creat la New York o atmosferă cosmopolită, care i-a transmis tinerei generaţii de artişti americani impulsuri puternice, eliberatoare.

«Pictez – deci sînt», s-ar putea înscrie – parafrazîndu-l pe Descartes – drept moto deasupra creaţiei acelei generaţii de artişti americani, pentru care pictura a devenit acţiune şi act eliberator. Toate contradicţiile dintre «afară şi înăuntru» au dispărut, realitatea văzută de artist şi transpusă pe pînză a încetat să mai existe. Real era doar pictatul însuşi, artistul trăind realitatea doar prin actul de creaţie care izbucnea ca o pasiune din adîncurile inconştientului. «Cînd pictez», scria Jackson Pollock, «nu ştiu prea multe despre cele ce se întîmplă. Abia după aceea văd ce am făcut». Fotografiile ni-l mai arată încă şi astăzi la lucru pe pictorul, care în 1956, la vîrsta de 44 ani, a fost victima unui accident de automobil: el înconjură pînza întinsă pe pămînt, picură pe ea culoare dintr-o cutie de conserve, lucrează cu bastoane, canciocuri şi cuţite şi este, cît timp munceşte, «parte componentă a tabloului său, pătrunde literalmente în tablou». Tabloul zămislit în felul acesta seamănă cu un peisaj rămas după o furtună sau după o erupţie vulcanică. Păstrează urmele colorate ale unei clipe creatoare, ale unui proces psihic.

«Action painting», deci tocmai această pictură, care reprezintă acţiunea pură, actul eliberator, mişcarea ca un dans pe pînză, a fost pe de o parte afirmarea unui dor de libertate individualist, iar pe de

altă parte, prin libertatea sa viguroasă, improvizatoare, antiformalistă, şi o expresie a spiritului american. În acest curent artistic, America a descoperit pentru prima oară o formă de expresie proprie, independentă de creaţia artistică europeană şi influenţîndu-i puternic pe artiştii europeni. Criticii de artă Clement Greenberg şi Harold Rosenberg au cucerit pentru lucrările tinerei generaţii o parte a publicului de artă şovăitor, pictorul Hans Hofmann, care constituise încă în 1915 o Şcoală de artă modernă la München, a dobîndit mari merite în formarea forţelor tinere în Statele Unite, unde emigrase în 1930, iar în galeria sa «Art of this Century» (Arta veacului acesta – n.tr.) Peggy Guggenheim a organizat primele expoziţii newyorkeze ale lui Jackson Pollock, Robert Motherwell, William Baziotes, Hans Hofmann, Mark Rothko şi Clyfford Still.

Prin contribuţia Americii, revoluţia artistică europeană a devenit o mişcare internaţională, în care se manifestă începuturile unei culturi universale. Pe bună dreptate, Museum of Modern Art se declară astăzi un «centru al lumii»: influenţa sa nu se limitează doar la America, căci oriunde se construieşte o casă pentru arta modernă, el se oferă ca ca model şi pildă.

XII. MUZEUL ESTE DAT PESTE CAP

În anul 1959 a avut loc la Kassel o expoziţie, care a stîrnit interes internaţional. Această expoziţie – «Documenta II» – a însemnat o temerară şi foarte temeinică încercare de a reuni arta de avangardă din toată lumea de după 1945 într-o manifestare a creaţiei contemporane, de a urmări îndeaproape deci, dezvoltarea ei din ultima vreme, înainte ca ea să se fi «decantat» şi cristalizat, devenind inteligibilă istoriceşte. Organizatorii şi-au văzut sarcina uşurată, – dacă nu chiar înlesnită –, de faptul că s-au putut întemeia pe nişte colecţii, răspîndite ca nişte citadele ale artei moderne în întreaga lume occidentală. Impunătoarea listă a «celor care au dat cu împrumut» cuprindea numele a peste 130 de colecţii particulare, peste 50 de galerii de artă, 30 de muzee moderne, precum şi a altor instituţii de stat, comunale sau particulare. Preşedintele Republicii Federale (a Germaniei – n.tr.) şi-a asumat protectoratul asupra expoziţiei, iar din colegiul de onoare au făcut parte, în afara unor miniştri ai Republicii Federale şi ai landurilor, şi ambasadorii Danemarcei, Belgiei, Mexicului, Cubei, Braziliei, Suediei, Marii Britanii, Canadei, Japoniei, Statelor Unite ale Americii, Italiei, Austriei, Franţei, Norvegiei, Olandei, Spaniei şi Elveţiei, precum şi şeful misiunii Israelului. Dacă ţinem seamă de faptul că după expoziţia «Documenta I», dedicată – în 1955 – precursorilor şi maeştrilor artei moderne, era expusă acum, de fapt, tînăra generaţie – artiştii între 35 şi 60 de ani –, putem trage concluzia că, în lumea occidentală, «arta modernă» a fost acceptată de stat şi de societate şi ridicată la rangul de artă «oficială».

«Arta plastică contemporană», aşa şi-a început Werner Haftmann introducerea la catalogul expoziţiei, «se află astăzi evident în centrul atenţiei societăţii». Istoricul de artă amintea apoi fenomene care permiteau să se constate o «concordanţă» crescîndă între artă şi

societate. Prin comenzile pe care le fac, statul şi comunele, economia şi industria atrag tot mai des artiştii tineri, dornici să experimenteze. Muzeele şi colecţionarii, în trecut citadele ale academismului, fiind conservatori şi străduindu-se să conserve, avînd încredere doar în operele consacrate de dezvoltarea istorică, îşi deschid tot mai larg porţile în faţa creaţiei contemporane, pătrunzîndu-se astfel de un spirit progresist. «Însăşi ştiinţa istoriei» se consacră «modalităţilor de cunoaştere ale gîndirii şi simţirii contemporane», iar istoriografia artei, cuprinsă de dinamica vieţii moderne, pare să vrea să depăşească orice istoricism anticontemporan. Pentru acest fenomen atît de uimitor şi de îmbucurător nu s-ar putea găsi o pildă mai bună decît însuşi Werner Haftmann, care în cartea sa «Malerei im zwanzigsten Jahrhundert» (Pictura secolului douăzeci) a fundamentat o istoriografie a creşterii şi devenirii, urmărind fenomenul artistic pînă în ultimele sale interferenţe contemporane.

Începînd cu acel an 1867, în care Zola pledase pentru cauza impresioniştilor, lupta pentru afirmarea şi recunoaşterea publică a artei moderne nu s-a mai potolit. Ei bine, acum – aproape o sută de ani mai tîrziu – forţele progresiste par să fi repurtat o victorie mai mult sau mai puţin desăvîrşită asupra celor reacţionare: arta modernă s-a impus, a cucerit poziţii atît de puternice în viaţa publică, încît duşmanii ei sînt siliţi să intre în defensivă şi li se duce vestea de reacţionari îndîrjiţi, potrivnici mersului înainte al vremii.

Acest tablou optimist nu se poate impune însă dacă, dincolo de constatarea consacrării publice, nu cercetăm relaţiile interioare pe care le adoptă omul modern faţă de arta timpului său. Acest război de o sută de ani, purtat pentru înnoirea în artă, ne-a învăţat că societatea burgheză acceptă o artă totdeauna abia atunci, cînd spiritul înnoirii s-a evaporat dintr-însa. Oare această «lege» a încetat să mai fie valabilă? S-a schimbat oare societatea în asemenea măsură încît eliberată de vraja inerţiei, a devenit accesibilă transformărilor vieţii şi urmăreşte cu curiozitate şi simpatie «formările şi

transformările» care determină apariţia forţelor de acţiune ale prezentului? Sau acceptarea artei moderne indică mai degrabă momentul istoric în care ea şi-a pierdut forţa revoluţionară, devenind tocmai din această pricină acceptabilă pentru societate? În acest caz, adepţii unei arte angajate politic sînt îndreptăţiţi să considere arta modernă occidentală drept formalism pur şi gol, iar victoria artei moderne doar o victorie ca a lui Pirhus, nedemonstrînd nimic altceva decît decăderea şi îmbătrînirea ei. Situaţia artei moderne este atît de complexă, atît de adînc încuibată în textura de viaţă pestriţ-haotică a prezentului, încît nu sînt posibile constatări şi aprecieri limpezi, neechivoce. Societatea umană nu s-a transformat fundamental, şi-a pierdut însă, alături de multe alte certitudini, şi pe cea a judecăţii estetice, care în fond reprezenta doar o cramponare rigidă de nişte opinii şi norme tradiţionale. Consecinţele indiscutabile şi detectabile ale acestei situaţii constau în efortul ca în loc de a trăi prin formele trecutului, să se trăiască în viitor şi de a se transforma împreună cu lumea în continuă transformare, o mai mare maleabilitate deci, renunţarea la aroganţa unei gîndiri absolutizante şi la tihna unei gîndiri schematice. Pe de altă parte, victoria artei moderne se produce de fapt concomitent cu un fenomen care poate fi interpretat fie ca o paralizare a avîntului revoluţionar, fie ca o consolidare. Sfîrşitul revoluţiei îl proclamă însuşi marele apărător şi interpret al mişcării artistice moderne, Werner Haftmann, cînd scrie: «Uriaşul cîmp al experienţei estetice moderne universale şi-a stabilit dimensiunile; ne revine sarcina să ni-l însuşim şi să-l facem atît de bogat, de interesant şi de confortabil, încît să devină adevărata patrie a spiritului modern în nenumăratele sale incidenţe cu societatea.»

Dacă ar fi adevărat, atunci aceasta ar însemna că – în lumea noastră, care se schimbă rapid şi tot mai rapid – arta plastică a atins un stadiu, în care n-ar mai fi posibile noi mişcări revoluţionare. Atunci «marele proiect stilistic» al modernismului – animat între

marele abstract şi marele real, cum spune Haftmann – va fi fost găsit definitiv şi n-ar mai îngădui decît continuarea dezvoltării, desăvîrşirea. Atunci arta modernă ar fi «o cauză cîştigată» şi am putea privi cu încredere, cum se răspîndeşte peste întregul glob pămîntesc, devenind o cultură vizuală universală, un limbaj formal înţeles de toţi. Este însă vorba de o cauză cu adevărat cîştigată? Această întrebare şi-o pune Jean Cassou şi răspunde, constatînd modest: «Nu cred că omul modern s-a convertit la arta modernă». Istoric de artă şi sociolog, el recunoaşte că societatea zilelor noastre este foarte diferită de «burghezia» care izbucnise în rîsete indignate în faţa tablourilor impresioniştilor. Acum, societatea contemplă arta contemporană cu un amestec de «snobism, bunăvoinţă, indiferenţă şi teamă». Astăzi arta modernă nu mai este judecată, nu mai este condamnată, ci dimpotrivă se constată înclinaţia de a o recunoaşte, însă cu o jovialitate jenată, bănuitoare, distantă în felul ei, de parcă ar fi vorba despre ceva ce ne rămîne străin.

«Şi totuşi, această cauză este cauza noastră», scrie Jean Cassou. «Este cauza veacului. Şi acest veac va începe să existe abia atunci cu adevărat, cînd va purta un nume şi un chip. Cînd îşi va consacra un stil al său. Cînd se va vedea pe sine însuşi». Iată că am şi depăşit jumătatea secolului al douăzecilea. Ne aflăm, în prezent, în vîltoarea unor evenimente, pe care nu le putem privi de la distanţă, – pe care nici măcar nu trebuie să le putem privi de la distanţă. În piesa care se joacă acum, avem şi noi un rol, acţionăm şi noi. Trebuie să ne fixăm asupra unor hotărîri şi să luăm o anumită atitudine. Sîntem nu numai îndreptăţiţi, ci chiar obligaţi să avem libertatea simţirii şi gîndirii subiective şi personale, deoarece simpla contemplare «dezinteresată» ne-ar aliena de viaţă.

Sarcina istoricului îşi află aici o limită firească. Chiar şi simpla încercare de a trasa mai departe liniile de dezvoltare ale trecutului cu o riglă şi a stabili în felul acesta viitorul, reprezintă o contravenţie împotriva forţelor creatoare ale vieţii, care resping orice antecalcul.

Desigur, fiecare generaţie nouă preia moştenirea trecutului şi o dezvoltă în continuare; dar îşi păstrează faţă de dînsa libertatea alegerii. Ea respinge tot ce consideră depăşit, îşi însuşeşte şi desăvîrşeşte, ceea ce s-a păstrat viabil şi indică viitorul. Orice gîndire istorică, care neagă sau limitează dreptul prezentului la libera determinare, este duşmana vieţii şi duce la acelaşi istoricism, pe care, în urmă cu o sută de ani, Emile Zola îl combătea atît de vehement.

În ciuda părerilor unor «experţi», care vorbesc despre o «perioadă postrevoluţionară», considerăm că revoluţia artei moderne încă nu s-a încheiat, ba mai mult, sîntem de părere că evenimentele revoluţionare care au marcat sfîrşitul veacului trecut şi prima jumătate a veacului acesta reprezintă doar începutul unei înnoiri mult mai profunde şi mai ample a culturii, care – spre teama unora, spre bucuria celorlalţi – se anunţă şi se conturează încă de astăzi.

Pe ce se întemeiază această credinţă? N-am şti să răspundem limpede la această întrebare, dacă nu ne-am putea referi la activitatea unui om, care în ultimele două decenii a intervenit totdeauna cu o mînă de ajutor acolo unde s-a întrezărit curajul pentru nou şi care, în funcţia de director de muzeu, a desfăşurat o activitate, pe care trebuie să o numim «creatoare». În anul 1963, cînd şi-a părăsit serviciul, artiştii, al căror drum l-a netezit, şi-au manifestat recunoştinţa, adunînd acea «Colecţie Sandberg» – una dintre cele mai uluitoare colecţii de artă contemporană. Georg Schmidt, emeritul conducător al celebrei «Kunsthalle Basel», a scris: «Cu ocazia aniversării mele de şasezeci de ani, acum cinci ani, Sandberg mi-a confirmat public: „Schmidt este cel mai bun director de muzeu, pe care-l cunosc”. Atunci am trecut cu vederea subtonul ironic, pentru că ştiam: Sandberg este mult mai mult – Sandberg este singurul artist muzeal printre noi!»

Odată cu Willem Sandberg, directorul de muzeu de avangardă a

preluat în viaţa socială un rol, pe care pînă atunci îl jucase artistul de avangardă. Muzeul său iradia acelaşi efect-şoc ca operele de artă ale pictorilor de avangardă, şi este cît se poate de firesc, că întreaga nemulţumire a societăţii s-a îndreptat împotriva lui. Era defăimat ca revoluţionar anarhist şi nihilist, şi se mai zicea despre el ceea ce se spusese timp de o sută de ani despre artiştii noi: că este un duşman al artei şi că se străduieşte să o «lichideze». Poate că duşmanii săi nici nu s-au înşelat întru totul: ochii urii văd foarte bine. A saluta sau a combate revoluţia pe care a susţinut-o el, este o chestiune personală, iar cine va învinge în lupta dintre forţele progresiste şi cele reacţionare va arăta viitorul. Din activitatea sa se desprinde însă cu oarecare certitudine un fapt: arta modernă nu reprezintă o poziţie, pe care s-o adoptăm liniştiţi. Ea este o mişcare, care n-a ajuns încă să stagneze.

Willem Sandberg are dreptul să se numească «Jonkheer» – un titlu, pe care însă, din principiu, nu l-a folosit. Se trage dintr-o familie respectabilă, care şi-a cucerit merite în viaţa de stat a Ţărilor de Jos. În timp ce ascendenţii pe linia Sandberg pot fi consideraţi «amuzeali», în familia mamei găsim iubitori de artă şi colecţionari. Cei din familia Geisweit van der Nettens au fost în parte militari de profesie, ofiţeri încă pe vremea lui Napoleon. Un alt strămoş al lui Sandberg, van den Bosch, născut la sfîrşitul veacului al optsprezecelea, s-a născut dintr-o familie simplă de burghezi, însă a urcat pe trepte foarte înalte în ierarhia funcţionărească. A devenit guvernator-general al Indiilor olandeze, apoi ministru al coloniilor, baron şi conte. Din colecţia particulară a acestei ramuri de familie din partea mamei provin în mare parte colecţiile Muzeului Fodor din Amsterdam, precum şi Colecţia van Eeghen.

Tînărul Sandberg şi-a descoperit de timpuriu vocaţia pentru artă şi s-a hotărît, după încheierea serviciului militar, să studieze Academia de arte. După ce a promovat examenul de admitere cu

laude, s-a plictisit vreo jumătate de an, dînd apoi, pur şi simplu, bir cu fugiţii. A plecat în Italia, s-a căsătorit, a locuit şase luni la Marina di Pisa şi s-a plimbat alte şase luni, desenînd şi pictînd mereu, prin toată ţara.

Acestei vieţi independente de artist, fără îndoială potrivite firii sale, i-a pus capăt o boală. Sandberg suferea de dureri de cap şi de boala lui Basedow. Întrucît medicilor nu le-a reuşit nimic, i-a urmat sfatul unui bătrîn cîntăreţ de operă care a fost vindecat de necazuri asemănătoare în staţiunea curativă germană Jungborn din Harz. Regimul vegetarian indicat acolo nu l-a putut înfricoşa, întrucît devenise încă dinainte, din proprie iniţiativă, vegetarian. Acestei abstinenţe i se adăuga viaţa primitivă în natură, care îi era foarte pe plac, şi o cură constînd din posturi la intervale regulate.

Aşa cum gurmanzii povestesc despre plăcerile culinare, tot astfel şi Sandberg vorbeşte cu o anumită mîndrie despre aceste posturi ale sale. A postit mai întîi zece zile, apoi douăzeci de zile în şir, pînă ce n-a mai cîntărit decît optzeci de pfunzi (cca 40 kg). Această cură nu s-a limitat să-i redea sănătatea, ci l-a făcut pentru toată viaţa un adept convins al postirii, văzînd în aceasta un fel de antrenament spiritual. «Mi-a ajutat şi din punct de vedere spiritual» mărturiseşte el mai tîrziu. «Am postit totdeauna înaintea momentelor dificile, de pildă înaintea unui examen, vreo zece zile.» Influenţe ale acelei «Jugendbewegung», care predica o «întoarcere la natură», s-au unit cu o trăsătură ascetică, fără să aibă însă implicaţii religioase sau mistice. Postirea lui Sandberg era o părticică a unei experienţe de viaţă: a experimentului pe propria lui piele.

În ciuda vieţii neliniştite, de artist, pe care o dusese pînă atunci şi care ar putea să indice o anumită lipsă de orientare, a predominat în el o voinţă dîrză de a pătrunde în noi domenii ale activităţii umane. Medicina naturalistă, pe care o practica el însuşi şi cu care a dobîndit unele succese, i-a stîrnit dorinţa de a studia psihologia. În anul 1927 se afla la Viena pentru a audia cursurile lui Bühler şi

Adler. Pentru el, arta modernă şi psihologia modernă au devenit două forme de manifestare ale experimentului spiritual, două căi noi pentru a ghida omul şi societatea de pe poziţiile psihicului. Cînd, după şase ani de drumeţie, a terminat banii acordaţi de familie pentru studii, Sandberg s-a întors în Olanda ca să-şi închipuiască aici o carieră în domeniul graficii industriale. Între anii 1922 şi 1928, a lucrat pentru instituţii de stat şi urbane, punîndu-şi talentul artistic în slujba publicităţii. Willem Sandberg este un «designer» – adică un grafician industrial. În acest context nu este deloc esenţial că în specialitatea sa a păşit pe căi noi, creînd o operă grafică de înaltă atractivitate. Esenţial este mai degrabă că el, ca designer, reprezintă tipul de artist pus pe primul plan de către dezvoltarea din ultima vreme: artistul social, a cărui muncă reprezintă o participare directă la viaţa societăţii şi a economiei. Dacă Walter Gropius îi atribuise, pe bună dreptate, arhitecturii, ca artă socială, rolul conducător într-o colaborare a tuturor artelor, prin Sandberg designerul păşea în mod logic pe urmele arhitecturii. Activitatea sa publicitară se adresează încă şi mai intens opiniei publice decît cea a arhitectului.

Alexander Dorner – director de muzeu la Hanovra, unul dintre primii apărători ai artei abstracte, – declarase în 1947 în cartea sa «The Way beyond Art» (Drumul dincolo de artă, n.tr.): mişcarea abstracţionistă apare ca o, ca să zicem aşa, explozie în conţinuturile concrete ale procesului vital, şi în cadrul acestei întîlniri cu viaţa practică trebuie să se despartă «berbecii abstracţi de oi». De o parte îi considera pe artiştii, pentru care arta rămînea o joacă neîngăduită a spiritului, de partea cealaltă pe aceia care vedeau în mişcarea abstracţionistă doar un mijloc de a exprima prin semne simple, accesibile tuturor, noua viziune asupra lumii. El a deosebit deci două orientări: una, ai cărei reprezentanţi îi socotea pe Arp, Miró şi Picasso, şi o a doua, care era reprezentată cu precădere de creatori industriali şi designeri: Cassandre, Carlu, Meknight-Kauffer,

Herbert Matter, Paul Rand, Herbert Bayer ş.a. «Aceste două orientări», scria el, «cunosc în mod necesar o dezvoltare diferită. Prima reprezintă fără îndoială o fază mai veche, cea de a doua una mai nouă în dezvoltarea vieţii artistice contemporane. Prima este calea „mai artistică”, cea de a doua, aceea mai dură şi, deocamdată, cu siguranţă mai lucidă, a integrării».

Calea integrării – a rînduirii în viaţa socială – este calea lui Sandberg şi l-a condus cu anumită logicitate la muzeu. Activitatea sa l-a aruncat în vîltoarea vieţii societăţilor neerlandeze, deoarece s-a văzut curînd în Consiliul de administraţie al multor uniuni de artişti şi al uniunii profesionale, a devenit membru şi mai tîrziu preşedinte al comitetului care s-a ocupat cu variatele expoziţii ale Muzeului Orăşenesc din Amsterdam – «Stedelijk». Întrucît creaţia sa ca grafician l-a apropiat de arta abstractă geometrică, grupată în jurul lui Piet Mondrian şi propagată de revista «Stijl», cunoscută de altfel în străinătate ca mişcarea «Stijl», este de înţeles că a încercat să-şi afirme influenţa în favoarea artiştilor din această orientare.

Cu mult înainte de a fi putut măcar bănui că într-o zi va ocupa un post de conducere în cadrul Muzeului Orăşenesc, Sandberg a organizat acolo cîteva expoziţii, ale lui Doesburg, un «combatant» al lui Mondrian, şi a lui Moholy-Nagy, artistul maghiar, care a trebuit să părăsească Bauhaus-ul sub presiunea evenimentelor politice şi a venit la Amsterdam în 1934. În anul 1937 Sandberg făcea parte din organizatorii Expoziţiei mondiale de la Paris.

În această perioadă nici nu s-ar fi gîndit măcar să aspire la postul de director de muzeu. De ce să fi renunţat la o carieră care îi asigura independenţa şi să fi pornit la o carieră de funcţionar, profund potrivnică fiinţei sale? Cum de s-a întîmplat totuşi că a devenit locţiitorul directorului de la Muzeul Orăşenesc, să-l lăsăm să ne povestească mai bine el însuşi, aşa cum o face în maniera sa directă, neartificială, cu veşnica lui ţigare în colţul gurii: «Cînd m-am întors de la Paris, îmi neglijasem oarecum profesiunea şi mă aflam cumva

în aer. În acest moment mi-a spus Roell (Jonkheer D. C. Roell, directorul Muzeului Orăşenesc): Treceţi cîndva pe la mine să luăm o cafea împreună. M-am dus deci la el şi mi-a povestit că Altena (locţiitorul directorului de la «Stedelijk») îşi părăseşte postul şi că încearcă să-i găsească un urmaş potrivit. I-am numit diverse nume, însă la fiecare îmi răspundea: nu. Mi-a spus: Nu cunoaşteţi pe nimeni altcineva? I-am spus: Să mă mai gîndesc, dar nu prea cred să-mi fie de folos. M-am dus acasă şi i-am istorisit întreaga poveste soţiei mele. Mi-a spus: Deşteptule! – cert că s-a gîndit la tine! I-am spus: Nici vorbă – eu într-un muzeu, ia imaginează-ţi aşa ceva!

I-am dat apoi un telefon lui Roel şi i-am spus: Ascultaţi ce spune soţia mea: zice că v-aţi referit la mine. La care mi-a spus: Cum, n-aţi înțeles? I-am zis: Nu, căci aţi fi putut să-mi spuneţi direct. La care mi-a spus: Ce părere aveţi despre asta? Ei, i-am zis, încă nu m-am gîndit la posibilitatea aceasta. Să mă duc într-un muzeu şi să devin funcţionar, parcă nu m-ar atrage prea mult. Am mai discutat o vreme despre această problemă şi, după cîteva zile i-am spus: Dacă nu trebuie să concurez pentru acest post şi dacă pot să-mi continui activitatea de grafician, sînt de acord. În ianuarie 1938 am devenit locţiitorul directorului şi am rămas pînă în 1945».

N-au trecut nici patru luni după ce şi-a luat în primire postul, şi Sandberg a organizat o expoziţie de artă abstractă – o încercare, care pe atunci mai presupunea curaj. Nu neapărat spre marea bucurie a superiorului său, însă faţă de cei din afară, cu acoperirea lui, Sandberg nu-şi ascundea niciodată simpatia pentru curentul artistic, care pe atunci mai trebuia încă să se impună în faţa publicului. Locul unic însă, pe care urma să-l ocupe mai tîrziu în viaţa artistică a Olandei şi a lumii, cerea mai mult decît curajul de a susţine făţiş noul.

Sandberg face parte dintre acele figuri, care se reliefează abia cu timpul şi care găsesc abia prin luptă chipul lor propriu. Marele Sandberg, care a dobîndit un nume în viaţa artistică internaţională,

este un fenomen al perioadei postbelice şi s-a născut din lupta, care a reunit cele mai bune forţe ale Olandei în perioada ocupaţiei: din mişcarea de rezistenţă care a fost denumită aici «ilegalitate».

Pe vremea impresioniştilor, contele de Nieuwkerke fusese directorul Artelor Frumoase şi al Muzeului Luvru. Ce relaţii poate avea un director de muzeu de tipul lui, străin de creaţia artistică a timpului său, ba chiar împotriva ei, un funcţionar de administraţie care trebuie să «conserve» bunurile culturale ale naţiunii, cu directorii de muzeu moderni, ca Alfred Barr sau Willem Sandberg?

S-ar putea afirma că, într-o perioadă revoluţionară, fiecare generaţie dă naştere la noi tipuri sau, cel puţin îi scoate în evidenţă: noi tipuri de artişti ca şi de negustori de tablouri sau de directori de muzee. Metamorfoza poate fi însă atît de radicală şi de profundă, încît se ajunge la un punct în care între vechi şi nou se produce o ruptură şi nu se mai poate vorbi despre o dezvoltare continuă.

Într-un asemenea punct pare să se fi ajuns în cazul acesta. Dacă «Museum of Modern Art» este considerat o creaţie de tip nou, care abia se mai identifică cu noţiunea de «muzeu», atunci este înşelător să-l denumeşti director de muzeu pe omul care l-a construit şi l-a condus timp de patrusprezece ani, pe acest manager al artei. Iar «muzeul» pe care l-a plănuit şi l-a şi înfăptuit în parte Willem Sandberg este de-a dreptul opusul unui muzeu, tot aşa cum şi el însuşi este opusul unui director de muzeu, fiind opusul unui funcţionar. Pe acest post a îndeplinit funcţia nouă a unui revoluţionar angajat şi salarizat.

Activitatea sa funcţionărească s-a aflat de la început sub semnul «rezistenţei». În ianuarie 1938 devenise locţiitorul directorului de la «Stedelijk» şi chiar în toamna aceluiaşi an a plecat în Spania – în «Spania cea roşie», care, cotropită de forţele fascismului şi părăsită de democraţi, ducea o luptă disperată pentru existenţa sa, străduindu-se să apere comorile artistice ale ţării de primejdiile

războiului. Față de primarul conservator al Amsterdamului, plecarea sa a trebuit să fie camuflată drept «călătorie de vacanță» şi totuşi acelaşi primar i-a cerut lui Sandberg, după întoarcerea sa, să aştearnă pe hîrtie, într-un memoriu, experiența acumulată în Spania. Metodele de salvgardare a operelor de artă, folosite în Spania, nu se puteau însă transpune în condițiile olandeze, deoarece această țară plată n-are nici peşteri în stînci, nici grote. Din această pricină, Sandberg a propus să se construiască adăposturi betonate în regiunea dunelor, pentru a ascunde în caz de nevoie comorile de artă acolo. Pînă ce aceste ascunzători acoperite cu un strat subțire de nisip urmau să fie terminate, s-a recomandat ca operele de artă să fie ascunse în regiuni cu populație mai puțin densă, care nu ofereau ținte pentru bombardamente, eventual chiar pe vapoare de marfă.

După oarecare şovăieli, ascunzătorile propuse de Sandberg au fost construite în regiunea dunelor, şi anume, mai întîi la Castricum, în apropierea mării, ascunse sub o dună înaltă, şi, mai tîrziu, altele la Zandvoort... şi astfel a început, multe luni înainte de izbucnirea războiului, o primă etapă a mişcării subterane, care în timpul anilor de ocupație a băgat în ascunzători, sub pămînt, doar comorile de artă. După izbucnirea războiului s-a trecut cu mult mai multă energie la construirea acestor adăposturi şi la transportul operelor de artă. În aceste vremuri de bejenie, sarcina directorului de muzeu a redevenit în mod firesc, aceea de «conservator», redusă însă acum la forma ei cea mai primitivă. Întrucît comorile depuse îndărătul unor uşi duble, ca în nişte safeuri – printre altele şi tablourile lui van Gogh de la «Stedelijk» sau *Paza de noapte* de Rembrandt de la «Rijksmuseum», cele mai mîndre bunuri naționale ale Olandei, – aveau nevoie de pază, în imediata apropiere a acestor chilii au fost amenajate foarte discret nişte colibe. Directorii muzeului, Roell şi Sandberg, locuiau aici şi-şi păzeau cu rîndul comorile.

Apoi au sosit şi pentru Olanda acele vremuri foarte grele, cînd nebunia rasială a declarat o parte a populației drept pradă fără

apărare. În lupta acelor bărbaţi şi femei neînfricaţi, care au venit în ajutorul grupurilor de populaţie evreiască şi, mai tîrziu, şi a altor prigoniţi, mişcarea de rezistenţă a artiştilor a ocupat un loc însemnat. Sandberg a luptat în prima linie, alături de ei. În februarie 1942, cînd Seyss-Inquart, comisarul Reichului pentru teritoriile olandeze ocupate, a desfiinţat casa de ajutor a artiştilor, impunînd tuturor artiştilor ralierea la «Camera culturală», artiştii au protestat într-o scrisoare publică, ceea ce a avut drept rezultat arestarea multora dintre ei. Casa de sprijin a artiştilor, frustrată de preşedintele ei, *van Rojen,* a dus din această pricină o existenţă ilegală, iar sumele ei de ajutorare au fost vărsate unor artişti care nu se afiliaseră camerei culturale. Printre colaboratorii lui Sandberg se aflau pictorul Willem Arondeus şi sculptorul Gerrit van der Veen.

Pe membrii acestui grup, voinţa de rezistenţă i-a purtat curînd la acţiuni care nu se mai puteau limita la domeniul strict al artei. Sandberg şi-a folosit aptitudinile de grafician şi relaţiile bune cu tipografii pentru a crea carnete de identitate. Dar să-l lăsăm mai bine tot pe el să istorisească şi această poveste: Acum este «la vîrsta de pensionare»; slab, foarte mobil şi foarte activ, se comportă în mod evident simplu, trădînd totuşi, în apariţia sa, o anumită eleganţă. Înclinîndu-şi într-o parte chipul bronzat şi tăbăcit de indian atunci cînd povesteşte, scoţînd cînd şi cînd, în căutarea unei expresii potrivite, sunete ca de indian, cu ciuful de păr alb care înaintează ascuţit pînă în mijlocul frunţii, creează astfel o impresie oarecum mefistofelică şi vorbeşte despre activitatea sa ilegală de parcă ar fi vorba de nişte interesante amintiri de călătorie sau oarecari treburi familiale neimportante.

«Am fost foarte zguduit de prigoana din ţara noastră, şi atunci nişte prieteni, majoritatea artişti şi arhitecţi, ne-am sfătuit împreună ce am putea face. O răscoală era, fireşte, imposibilă, dar puteam totuşi să întreprindem cîte ceva pentru ca să-i ducem de nas pe germani şi să salvăm nişte oameni, în primul rînd evrei. Am început

prin a tipări carnete de identitate false. Cu timpul le-am perfecţionat, Gerrit van der Veen şi alţii fiind de un real ajutor. Cînd a venit vremea muncii obligatorii şi a trebuit să fie produse legitimaţii false şi pentru tinerii muncitori, am tipărit asemenea carnete cu miile, şi însuşi ocupantul a recunoscut că nu ştia să le deosebească de cele autentice. Am fost foarte mîndri de aceasta.»

«Ordonanţa de acuzare» a tribunalului SS şi poliţienesc din Haga, redă, cu alte cuvinte şi într-un alt ton însă, aceeaşi stare de fapt: «În vara anului 1942, numiţii (Sandberg, Arondeus şi van der Veen) au împărţit: „legitimaţii personale" false unor artişti trăind în ilegalitate, mai ales unor artişti şi intelectuali evrei, iar mai tîrziu, cînd au început raziile studenţeşti, şi unor studenţi. Deosebit de multe legitimaţii s-au dat unor evrei, care în felul acesta au putut să apară în public ca arieni. Numărul legitimaţiilor astfel împărţite nu se poate evalua decît cu greu, dar trebuie apreciat, în orice caz, la cîteva mii. Persoane cu mijloace reduse primeau legitimaţiile gratuit, în timp ce alţii le plăteau numiţilor pînă la 500 guldeni bucata. Sumele rămase după acoperirea cheltuielilor de tipărire erau vărsate la casa de ajutor a artiştilor».

Să-l lăsăm tot pe Sandberg să povestească mai departe cum a păşit micul grup de intelectuali la acţiune armată: «Într-una din zile ne-am spus: Ceea ce facem noi cu aceste legitimaţii e foarte frumos, dar în registrul de stare civilă se poate verifica autenticitatea lor. Şi atunci am format un mic grup şi am plănuit un atentat asupra Bevolkingsregister (Oficiul stării civile). În timpul preparativelor şi la fabricarea încărcăturii explozive ne-a ajutat poetul Nijhoff, care în timpul primului război mondial servise în corpul de genişti, în timp ce arhitectul Berkowitz a procurat uniformele poliţieneşti. La Amsterdam, după reuşita atacului, peste tot în faţa ferestrelor s-au aşezat flori în semn de bucurie».

«Ordonanţa de acuzare» descrie atacul în felul următor: «Detunăturile s-au auzit către ora 23. A izbucnit un incendiu, care a

putut fi stins abia după mai multe ore de lucru cu 18 furtunuri. Podul şi sala cartotecii de la primul etaj au ars cu totul, în timp ce în marea sală de jos a cartotecii, distrugeri mai importante s-au produs mai ales prin explozie. Toate cele zece persoane, care au participat la acest atentat, au putut fi identificate şi pînă acum nouă dintre ele chiar şi arestate.» Sandberg a scăpat de arestare şi de împuşcare, deoarece în ziua cînd gestapoul a pătruns în casa lui, el se afla în colibă pentru a păzi de acolo comorile muzeului. Soţia lui Sandberg şi fiul său au fost însă arestaţi şi eliberaţi abia după cîteva luni de zile. Ceilalţi participanţi la atacul asupra Oficiului de stare civilă au fost condamnaţi la moarte şi împuşcaţi la 1 iulie 1943.

Sandberg a trăit ultimii ani de război în ilegalitate, cu un carnet de identitate fals, eliberat pe numele bunicului său van der Bosch. Şi-a continuat experimentările tipografice şi a întocmit împreună cu artiştii prieteni diverse proiecte pentru reorganizarea vieţii artistice. «Uniunea artiştilor» care a luat naştere după război şi «Consiliul pentru artă» îşi datorează apariţia acestei perioade chinuitoare, însă deosebit de rodnice, în care au dobîndit formă tendinţe înnoitoare în toate domeniile.

În ziua eliberării, la 5 mai 1945, Sandberg se afla încă disdedimineaţă pe scara Muzeului Orăşenesc din Amsterdam. Se afla în faţa muzeului, care după aceea urma să devină, în sensul propriu al cuvîntului, muzeul *său*. În acelaşi an, Jonkheer Roell a fost numit director la «Rijksmuseum», în timp ce Sandberg a preluat conducerea supremă a muzeelor orăşeneşti.

Activitatea lui Sandberg ca director al muzeelor municipale, acea «eră Sandberg», poartă atît de puternic pecetea personalităţii sale voluntare, încît aproape că s-ar putea uita că reprezintă o continuare fidelă în linie dreaptă a tendinţelor revoluţionare, care s-au născut în vremea celor cinci ani de ocupaţie din «spiritul ilegalităţii.» Prima expoziţie de după război a lui Sandberg – din «Nieuwe Kerk» din Amsterdam – a fost dedicată ilegalităţii. Şi este deosebit de tragic că

idealurile ilegalităţii s-au putut impune doar într-o măsură limitată.

Întrucît geniul poporului olandez s-a manifestat totdeauna deosebit de puternic în pictură, evenimentele din domeniul artei plastice pot fi considerate drept edificatoare pentru întreaga dezvoltare spirituală a ţării. În primii ani de după război, s-a trăit aici o adevărată renaştere a curentelor artistice care predominaseră în perioada dinainte de război. Arta abstracţionist-geometrică a lui Mondrian, care murise în 1944 la New York, a fost continuată de un pictor ca van der Leck; expresionismul îl putea arăta drept cel mai puternic reprezentant al său pe un Sluyters, decantat şi spiritualizat prin război, în timp ce suprarealismul îl considera poate pe Willinck cel mai puternic reprezentant al său. Unde a rămas însă arta tînără, revoluţionară, în stare să interpreteze şi să biruiască trăirile îngrozitoare ale trecutului? În chip logic, aşteptările trebuiau să se orienteze asupra acelei generaţii, care-şi desăvîrşise procesul de maturizare în anii războiului. Oare să nu fi fost chemaţi să transmită poporului olandez un mesaj acei artişti care au devenit personalităţi pe deplin conştiente tocmai în ceasurile cele mai grele ale poporului lor şi care au luat parte ca martori sau chiar şi activ la lupta mişcării de rezistenţă?

Această generaţie a dat la iveală talente însemnate în a căror formare excepţionalul Campendonk – pe care l-am mai întîlnit şi la grupul «Blauer Reiter» – şi-a dobîndit mari merite. Există însă un fenomen interesant care îşi află un corespondent şi în alte ţări ale Europei, mai ales în Franţa: că generaţia tinerilor, ieşită din război a fost covîrşită şi pusă în umbră de cei şi mai tineri. În Olanda, această situaţie a fost şi mai surprinzătoare şi a stîrnit opinia publică mai puternic decît în altă parte. În anul 1948, în jurul revistei «Reflex» s-au adunat tineri scriitori al căror nume îi era la fel de necunoscut marelui public, pe cît de neinteligibile şi indigerabile le erau versurile şi textele.

Lor li s-a alăturat un grup de tineri pictori, al căror crez culmina

într-o încredere absolută în forţa spontanului şi în negarea tuturor formelor, formulelor şi convenţiilor, care l-ar fi putut încătuşa. Opera acestor poeţi şi pictori avea o tonalitate necioplit de dură şi crea impresia unei neajutorări copilăreşti. Marele public şi, mai ales, critica de artă puteau să vadă în aceste manifestări doar grandomania unei generaţii de adolescenţi, care voiau să frîngă tăcerea impusă prin sunete stridente şi o mimică sălbatică. Unul din papii literaturii olandeze, Anton van Duinkerken, scria în 1950: «N-am mai păşit încă niciodată atît de pesimist într-un an nou.» Prin aceasta se făcea vorbitorul unei îngrijorări generale, care vedea în manifestările turbulente şi explozive ale celor foarte tineri mai ales elementul haotic şi antiartistic. Însă scandalul care a stîrnit multe patimi şi a pus în mişcare multe stilouri şi maşini de scris, se referea la o pictură şi era îndreptat împotriva unui pictor care întruchipa în modul cel mai radical tendinţele grupului său. Karel Appel avea pe atunci 28 de ani. Pe atunci el încă nu aflase nimic despre onoruri ca «UNESCO-Award» sau premiul Guggenheim, care-l aşteptau, nu trăia încă la Paris şi nici nu era considerat încă noua speranţă a «École de Paris». Trecuse doar puţin timp de cînd acest pictor, după începuturi dibuitoare, găsise încrederea în sine însuşi, că din Karel Appel devenise... Karel Appel. Pentru el mai constituia încă un eveniment faptul că a primit sarcina să picteze, drept probă, un perete al cantinei primăriei din Amsterdam.

Appel şi-a denumit opera «Vragende Kinderen». Întrucît cuvîntul «vragan» are în olandeză un dublu sens, traducerea poate să fie atît «copii întrebînd», cît şi «copii cerşind». Tabloul eterniza imaginea unor copii germani cerşind, pe care artistul îi văzuse din tren, la trecerea peste graniţă. Era un tablou despre copii, văzut cu ochi de copii şi redat într-o manieră copilărească. Comisia de verificare, din care făceau parte Roell şi Sandberg, a vizionat pictura de pe perete şi a considerat-o drept «foarte reuşită». Nu greşim desigur, dacă atribuim această apreciere favorabilă influenţei lui

Sandberg, care a fost, din primul ceas, unul dintre apărătorii lui Appel.

Neaşteptat de vehementă a fost însă reacţia vizitatorilor cantinei. Ei au aruncat în repetate rînduri cu farfurii şi ceşti în pictură, avariind-o în mai multe locuri. Presa a umflat întreaga chestiune, vorbind despre un scandal, şi s-a plasat aproape fără excepţii pe poziţia funcţionarilor municipali furioşi, care considerau lucrarea lui Appel doar o mîzgălitură lipsită de talent şi, pe deasupra, chiar o provocare. Dar oare ce scriitor de articole, a cărui sarcină cotidiană este să amuze şi să distreze publicul cititor, ar lăsa să-i scape o asemenea ocazie de a-şi verifica spiritul pe seama unor asemenea copii, care, după cum se spunea, n-aveau nici măcar «popo» pentru ca să şadă pe el, şi la vederea cărora nefericiţii părinţi ar fugi, ţipînd, din casă. O nouă comisie, constituită, de data aceasta, din membri mult prea pricepuţi în artă ai administraţiei cantinei, declară lucrarea drept o ruşine, iar ordonanţa municipală, trecînd peste protestele artiştilor, literaţilor şi oamenilor de ştiinţă, a dispus ca pictura să dispară în spatele unui perete de şipci peste care s-a tras o pînză groasă. În felul acesta, se desfăşurau şi în Olanda incidente, care aminteau de acel lipsit de glorie război împotriva «artei degenerate»: «simţul popular sănătos» sărbătoarea un nou triumf.

Grupul tineretului rebel condus de Appel, şi din care făceau parte talente atît de viguroase ca Corneille, Constant şi Eugène Brands, a stabilit legături cu grupurile de artişti din Belgia şi Danemarca. În aceste două ţări, care, ca şi Olanda, au ieşit chinuite din război, s-a pus în mişcare o nouă generaţie de artişti, a cărei atitudine fundamentală prezenta puternice asemănări cu dorinţele şi voinţele covîrstnicilor olandezi. În fruntea mişcării se aflau Alechinsky în Belgia, Asger Jorn în Danemarca, iar cînd toţi aceşti tineri şi-au dat mîna – reuniţi la Paris de entuziastul critic de artă şi poet, tînărul Christian Dotremont, – au format din iniţialele capitalelor ţărilor lor (Copenhaga, Bruxelles, Amsterdam) numele

«Cobra.» Astfel s-a numit revista, pe care au publicat-o împreună, astfel s-a numit şi expoziţia, pe care a organizat-o în muzeul lui Sandberg unul dintre cei mai temerari apărători ai artei de avangardă, arhitectul municipal Aldo van Eyck. Oare de ce să nu se facă publicitate susţinută unei întreprinderi artistice într-o epocă în care numele unor detergente sau mărci de ţigări se înscriu cu litere luminoase pe cer? Sălile de expoziţie, în care au fost prezentate publicului pentru prima oară tablourile grupului Cobra, ofereau o privelişte cu care vizitatorii de muzee nu prea sînt obişnuiţi. De parcă sălbaticele explozii cromatice ale artiştilor n-ar fi fost suficiente. Uriaşe fotomontaje şi sloganuri îndrăzneţe din pana pictorului poet Lucebert, pe atunci încă total necunoscut, proclamau voinţa radicală de a înfăptui o artă revoluţionară. Cine păşeşte într-un muzeu ca într-un templu şi caută în artă forţa care sileşte viaţa şi natura să ia forme şi le «îmblînzeşte» în imagini, acela trebuie să fie cuprins de teamă în faţa manifestărilor zgomotoase ale unei mişcări, care, după cuvintele teoreticianului ei, Constant, nu urmărea nimic altceva decît «eliberarea totală de întregul rudiment de cultură». Cît priveşte vocile îngrijorate, reprobative sau chiar ameninţătoare ale criticii, trebuie menţionat că erau răspunsuri la o manifestare cu caracter vădit provocator. Iar cînd grupul Cobra a ţinut o sesiune în aula Muzeului, s-a ajuns la discuţii aprinse în sînul grupului, ba chiar şi la bătaie, încît sala a trebuit să fie evacuată. Părea că adversarii artei noi au dreptate, considerînd că este vorba despre mîzgălelile lipsite de talent ale unui tineret scandalagiu şi sălbăticit.

Sandberg s-a păstrat la fel de nezdruncinat în timpul acestei furtuni ca şi în toate celelalte furtuni care au mai urmat. Ba a mai făcut cîndva şi ironica remarcă: «Au fost cîteva luni în viaţa mea, în care n-am găsit în presă nici un atac la adresa mea. I-am spus soţiei mele: Trebuie că am greşit undeva.» Atacurile împotriva persoanei sale sau împotriva artiştilor, pe care îi susţinea, nu făceau decît să-i

întărească judecăţile şi deciziile. De altfel, el şi-a conceput oficiul de apărător cu totul altfel decît Kahnweiler, care făcea orice pentru a-i feri pe artiştii «săi» de o confruntare penibilă cu lipsa de înţelegere a publicului. Sandberg se străduia să-i arunce pe artiştii «săi» în arena publică şi să facă din arta lor un subiect de discuţie. În lupta de opinii, pe care a dezlănţuit-o s-a ajuns la o fructuoasă dispută între forţele progresiste şi cele reacţionare. O artă nouă mai provoca încă rezistenţa societăţii – ba chiar trebuia s-o provoace, îşi putea permite să dea prilejul la neînţelegeri şi să stîrnească scandaluri. Doar aşa putea să devină o chestiune publică şi să împlinească o funcţie socială de mare însemnătate. Doar aşa puteau fi desprinse conflictele politice şi sociale din sfera ciocnirii de interese, eliberate de încremenirea şi masca lor ideologică, ridicate la nivelul conştiinţei şi dezbătute pe plan spiritual.

Aspectul deosebit – poate chiar de-a dreptul «picant» – al «cazului Sandberg» este că un director de muzeu, de la care te-ai aştepta să se afle pe poziţiile autorităţii conservative şi conservatoare s-a pus întru totul în slujba spiritului de răzvrătire artistică. Un funcţionar superior a înstrăinat institutul, care i s-a încredinţat, de sarcina lui principală şi l-a expus revoluţiei printr-un conflict cu opinia publică. Nu este de mirare că a întîmpinat rezistenţă şi că mulţi au strigat «trădare!». De mirare este mai degrabă faptul că a fost lăsat să procedeze astfel timp de două decenii.

Aşa cum numele multor curente artistice moderne a luat naştere din denumiri, care iniţial au fost destinate a fi insulte, tot astfel şi activitatea lui Sandberg ar putea fi exprimată cel mai bine printr-un cuvînt, care suna suficient de peiorativ, atunci cînd i-a fost aplicat. Numindu-l un «animator», criticii săi se gîndeau la acei strigători de bîlci care «animă» mulţimea adunată la panaramă să intre, şi care nu se feresc nici chiar de cele mai teribile exagerări. Într-adevăr, Sandberg nu s-a dat înapoi de la nici un mijloc pentru a-i ademeni

pe vizitatori la muzeul său, şi nici chiar adversarii săi nu puteau nega că avea succes. Numărul de vizitatori a crescut de la 100.000 în anul 1946 la 370.000 în anul 1956. Ţinînd seamă de faptul că Amsterdam abia număra un milion de locuitori, în timp ce New York este cel mai mare oraş al lumii şi primeşte anual milioane de turişti, cifra de vizitatori pe care «Museum of Modern Art» a considerat-o în anul 1961 drept un record, abia reprezintă dublul a ceea ce a obţinut «Stedelijk» prin mijloacele sale modeste. Şi cu toate că muzeul de sub conducerea lui Sandberg le-a devenit curînd cunoscut prietenilor artei moderne din toată lumea, încă se mai putea obiecta că acest rezultat a fost obţinut cu mijloace neloiale şi că ar sluji doar aparent arta. Dar cînd artiştii promovaţi de Sandberg s-au consacrat pe plan mondial, iar el a început să fie considerat o autoritate internaţională în domeniul artei moderne, Sandberg a putut fi considerat un «animator» în sensul originar al cuvîntului. El anima: adică stimula şi însufleţea.

În timp ce şi acest profet a trebuit să accepte ca meritele şi lipsurile sale să fie puse faţă în faţă în ţara proprie, în lume pătrundeau doar aspectele pozitive ale activităţii sale. Oare pe cine îl interesa în străinătate, dacă Sandberg a călcat din cînd în cînd cam prea dur burghezia olandeză pe bătătură, şi pe cine îl mai putea indispune «unilateralitatea» sa, care a făcut ca în perioada activităţii sale oficiale să nu se ţină seamă în egală măsură de toate aspectele vieţii artistice olandeze? În lumea artistică internaţională Sandberg trece pe drept cuvînt drept omul care a descoperit peste tot forţe creatoare şi le-a susţinut, adeseori primul, energic. Fără îndoială că are însemnătate şi faptul că îşi face auzită părerea în calitate de colaborator al revistelor «Zodiac» din Milano, «Form International» publicată la Köln şi «Aujourd-hui» de la Paris şi în cele mai felurite consilii internaţionale – la Bienala de la Veneţia sau la Trienala de la Milano, precum şi în comitetul celebrului Guggenheim Award. Mai important este însă contactul viu cu artiştii din toată lumea.

Directorul de muzeu al vremurilor trecute trona ca un zeu în camera sa directorială, şi una dintre atributele sale zeieşti era că rămînea – cel puţin pentru artişti – invizibil. Sandberg îi iubeşte pe artişti. În ciuda deosebirii în concepţia despre artă, care îl desparte de Kahnweiler, cei doi se întîlnesc în faptul că atenţia lor nu s-a orientat niciodată asupra unei opere de artă izolate, ci totdeauna asupra întregii producţii a unui artist. Cîndva s-a făcut multă vîlvă în jurul uneia dintre declaraţiile sale, prin care răspunsese la întrebarea: cum poate să conteste, ţinînd seamă de imposibilitatea unui control în domeniul artei abstracte, că este vorba de o operă de artă sau de o cîrpăceală. Răspunsul său, că-l «priveşte pe artist», trebuie înţeles în sensul că în creaţia artistului modern vede o profesiune de credinţă, care nu mai permite izolarea creatorului de creaţia sa.

Oriunde se ducea Sandberg – şi călătorea mult – îi vizita pe artişti în atelierele lor. N-a fost niciodată teoretician, nici n-a vorbit prea mult, lăuda arareori şi nu mustra niciodată, însă era de faţă – «Sandberg nu întreabă – priveşte», scria despre el israelianul Mordechai Ardon, pe care îl descoperise de curînd –, urmărea opera artiştilor, în care credea, cu o atenţie şi răbdare neostoită. Cine şi-l imaginează un vînător de senzaţional, care zboară fîlfîind de la nou la foarte nou, îl înţelege greşit. Cînd începea să aprecieze un talent, nu-l mai părăsea niciodată.

Sandberg deosebeşte două feluri de artişti, două grupuri, şi cu acea partinitate, pe care Goethe a numit-o «tihna omului activ», se hotărăşte pentru unul din aceste două grupuri.

«Primul grup», scrie el, «continuă piatră de piatră opera începută de maeştrii predecesori. Formează o şcoală, caută să creeze „artă” şi fabrică tablouri şi opere plastice. Cel de al doilea grup preia mijloacele tehnice ale predecesorilor, însă le înnoieşte. Caută să creeze ceea ce încă nu există, să dea formă la ceea ce se află în

devenire. Aceşti artişti reprezintă avangarda care pătrunde în teritoriu virgin, iar creaţiile lor revelă noul.»

«Primul grup de artişti vrea să înalţe şi să înnobileze, şi se depreciază. Criticii numesc opera lor fără dificultăţi „frumoasă", publicul le este recunoscător şi – îi uită. Însă celălalt grup de artişti, al doilea, ne mişcă, opera lor ne zguduie şi ne emoţionează, ne şi dezgustă uneori – abia generaţiile care vin vor exprima sentinţa definitivă cu privire la opera lor. Istoria artei consacră doar acest grup din urmă, este însă adevărat că abia după ce au murit. Atunci sînt numiţi „marii artişti"».

Aceste fraze, pe care Sandberg le-a scris în manifestul său «Nu» (Acum), oferă suficiente suprafeţe de atac. Noul în artă îşi datorează doar arareori apariţia unui act de voinţă perfect conştient, care aprobă prezentul şi doreşte să prefigureze viitorul.

Ceea ce vrea să fie neapărat nou şi se comportă ca nou, se dezvăluie uneori după puţin timp ca simplu fenomen la modă. Pentru Sandberg aceasta nu reprezintă un argument. După cum orice fluviu poartă cu sine şi pietriş, orice curent nou în artă trebuie să ducă cu sine, în afară de ceea ce este valoros şi va dăinui lucrări lipsite de valoare care nu se pot afirma. Totuşi, voinţa radicală de înnoire consideră asemenea fenomene pasagere mai însemnate decît epigonismul tradiţional.

Ce caută însă fenomenele trecătoare într-un muzeu, cînd acesta trebuie să fie un loc dedicat muzelor şi serveşte spre păstrarea operelor, care justifică actul păstrării? Concepţia directorului de muzeu Sandberg este de-a dreptul antimuzeală. Antimuzeul, pe care ar vrea să-l creeze şi pe care în parte, l-a şi creat, este un «mare atelier al zilei de astăzi, în care viitorul se simte acasă». Acestui muzeu îi interzice întocmirea de colecţii, în schimb vrea să elimine din el tot ce nu mai este actual. «Căci altfel», afirma textual, «în curînd va deveni oricum muzeu.» Poate fi oare ceva răsturnat şi mai radical cu capul în jos? Dintr-un lăcaş sfînt, muzeul se transformă

într-un *obiect de utilitate* curentă, care slujeşte nemijlocit vieţii prezentului. Actualitate – un cuvînt rău pentru prietenii artei, care mai caută încă în artă «veşnicul» sau «nepieritorul», – este cerinţa expresă, dar ţinîndu-se seamă dintru început de acţiunea dinamică şi selectivă a timpului. Ceea ce nu mai este actual, se elimină, aşa cum însăşi viaţa elimină tot ce este vetust şi incapabil de viaţă. Locul acestor obiecte este în magazia de vechituri sau – la muzeu.

«Sîntem în căutare», scrie Sandberg, «căutăm un mediu înconjurător în care avangarda să se simtă ca acasă, deschis şi luminos, la proporţii umane. Fără hale mari, nu o casă plină de podoabe şi măreţie, ci un loc în care oamenii să îndrăznească să-şi vorbească, să se sărute şi să rîdă tare, un centru al vieţii de astăzi, în plină mişcare, neîngrădit, un mare cămin pentru muzică, pictură, fotografie nouă, pentru plastică, dans şi film, pentru experimente, pentru tot ce poartă trăsăturile înnoirii creatoare.»

Presa olandeză nu s-a manifestat niciodată prietenos faţă de Sandberg, şi un om sensibil s-ar fi prăbuşit încă de mult sub asediul atîtor ani de duşmănii şi injurii. Imensa cantitate de ură care s-a strîns împotriva lui în unele cercuri intelectuale, s-a manifestat cu toată tăria abia atunci, cînd, în anul 1959, şi-a apărat în mod public politica muzeală. În articole, care se întindeau adeseori pe o pagină întreagă, manifestul său «*Nu*» era despicat, ironizat, făcut praf. Chiar şi cîteva citate din presă pot să indice proporţiile urii, care aminteşte de atacurile împotriva artiştilor din vremuri trecute. «Domnul Sandberg», scria undeva, «cunoscutul expert în probleme de reclamă, care s-a priceput să transforme Muzeul Municipal în cel mai mare birou de reclamă din apusul Europei...» *Acelui Jonkheer cu privirea vizionara* i s-a reproşat apoi că încearcă *prin mijloace demagogice* să bage arta într-o cămaşă de forţă. Această manieră pare cunoscută din trecutul foarte apropiat, fiind utilizată de un anumit fel de oameni, care voia să netezească drumul spre viitor unui *imperiu milenar.* Indiferent însă, dacă aceşti oameni se chemau

Sandberg sau *Alfred Rosenberg*, peste tot s-ar găsi aceeaşi *terminologie arierată*.

Acestea le-a publicat la 1 iulie conservativul «Telegraf», ziarul bulevardier al Olandei. Însă încă la 30 iunie se manifestase nu mai puţin dur ziarul «Het Parool», considerat progresist. Alături de textul lui Sandberg, care fusese tipărit de la primul pînă la ultimul cuvînt – de parcă n-ar fi trebuit decît să-l citeşti, pentru a-l găsi ridicol –, redactorul artistic al ziarului deplîngea bunăvoinţa cu care publicul olandez ar fi încuviinţat atîta vreme politica muzeală a lui Sandberg. «Am răguşit strigînd entuziasmaţi», sta scris acolo, «la vederea fiecărui nou „Stud”, în faţa fiecărei noi expoziţii „tinere”, fiecărei noi achiziţii despre care nu ni s-a prezentat niciodată vreun raport. Ne-am obişnuit să-l vedem pe Sandberg în aproape fiecare comisie. Publicul s-a înghesuit (chiar dacă în ultimii ani ceva mai şovăitor) la Circul municipal, în care domnul Sandberg sărea ca un clovn în perioadele dintre multele sale călătorii. Aceste sărituri voiau să creeze impresia de tinereţe, dar ne lăsau mai degrabă imaginea unui domn în vîrstă în pantaloni scurţi. În acei pantaloni scurţi ai Bauhausului, de care domnul Sandberg n-a putut să se dezbare niciodată. Domnul Sandberg socoteşte critica de-a dreptul amabilă, ca acei copilaşi care rostesc cuvinte urîte şi, cu ochişorii strălucind neruşinat, le strigă pentru a-i enerva pe cei mari.»

«Circ comunal» a fost de altfel cuvîntul cel mai dulce cu care a fost tratat muzeul lui Sandberg. Scriitorul olandez Ab Visser a descoperit pentru el termenul de «Lunapark.»

Lui Sandberg nu i-a fost dat să construiască muzeul viitorului, aşa cum l-a visat el. Muzeul Municipal din Amsterdam este o construcţie neogotică de cărămidă cam greoaie, din anul 1895, şi posedă acea scară şi porţile de intrare pe care Sandberg a vrut să le desfiinţeze. Dacă ar fi dispus de mijloacele necesare, ar fi demolat cu mare plăcere vechea clădire. A trebuit să se mulţumească însă să

construiască o aripă nouă, o construcţie modestă, care, în fond, nu reprezintă nimic mai mult decît un pavilion de expoziţie din beton şi sticlă. Decorarea interioară arhitecturală a fost lăsată pe seama arhitectului Eschauzier, care a respectat indicaţiile date de el. Spaţiul a fost menţinut intenţionat cît se poate de simplu şi s-a evitat arbitrariul, tocmai pentru ca elementele sale de stil să nu între în coliziune cu cele ale operelor de artă expuse. Ferestrele clădirii, desăvîrşite în 1954, sînt aproape de podea şi permit trecătorului să privească încă de afară în interior.

Sandberg n-a plasat sculpturi doar în frumoasa grădină a muzeului, care se ascunde în spatele construcţiei noi, ci şi la intrarea celor două clădiri, pe stradă. El nu s-a temut de stradă. Pentru el sloganul «arta în mijlocul oamenilor» era serios. El le-a pus-o oamenilor sub nas. În anul 1960, în timpul expoziţiei «Bewogen Beweging» a expus imensul exemplar al unei «Maşini inutile», o îndrăzneaţă construcţie cu roţi metalice fluturînd periculos, chiar la onorabila intrare a vechii clădiri a muzeului şi a stîrnit prin aceasta, într-o anumită pătură a populaţiei, cuvenita indignare, după ce o construcţie asemenea unei biciclete, care se chema «Văduva ciclistului» şi determinase asociaţii necuviincioase, fusese îndepărtată ca imorală. Cu mijloacele reduse care i-au stat la dispoziţie, Sandberg a adăugat «Muzeului» său noi secţii, care fac parte dintr-un institut de artă contemporan. A creat secţii pentru design industrial, fotografie modernă, un atelier fotografic, o bibliotecă cu sală de lectură, o cafenea – într-un cuvînt, tot ce putea să transforme «muzeul» său într-un obiect de utilitate pentru marele public. În aulă aveau loc reprezentaţii de film, concerte şi conferinţe. În fiecare an patruzeci de mii de copii aveau posibilitatea să discute cu artişti despre artă, o expoziţie gonea pe cealaltă, aveau loc în medie cincizeci pe an. Prin toate acestea Sandberg reuşea să menţină «muzeul» său în centrul atenţiei publice, aşa că şi adversarii săi erau siliţi să recunoască că la Muzeul Municipal se

întîmpla mereu cîte «ceva». Pentru arta pe care o iubea, făcea publicitate cu aproape 300 de cataloage, pe care le proiecta el însuşi şi care reprezentau fiecare în parte o capodoperă grafică de îndrăzneaţă originalitate adaptată spiritului respectivei expoziţii.

Cînd a ajuns la vîrsta de pensionare, a început, cum nici nu se putea altfel, disputa pentru succesiune. Cine l-ar fi putut urma pe acest om?

A participat el însuşi la războiul de succesiune, purtat de toate părţile cu sinceră îndîrjire. Acest luptător, care nu voia să fi luptat degeaba, şi-a aruncat întreaga pondere a personalităţii sale în talerul balanţei pentru a împiedica recăderea muzeului său în rigiditatea de mort a unui cimitir muzeal.

O scrisoare deschisă, semnată de artişti consacraţi, s-a ridicat totuşi împotriva unei succesiuni potrivită să-i ducă opera mai departe, şi a aruncat încă o dată ciubere întregi de otravă şi fiere asupra directorului de muzeu pe cale să plece. «A merge mai departe pe acelaşi drum, ca domnul Sandberg în ultima perioadă a conducerii sale, duce la nebunie. Ceea ce cîndva se aprecia la el drept curaj şi gîndire progresistă, îl lasă să sfîrşească acum ca un alienat în retragere, încîlcit în obsesiile sale modiste.» Era aceasta limbajul furiei neputincioase? Era răzbunarea reacţionarismului academic? Era, în orice caz, încercarea de a închide ferestrele, pe care le deschisese un bărbat pentru a primeni aerul închis al stupidităţii provinciale şi a lăsa să pătrundă aerul universal.

Alexander Dorner scria despre muzeul viitorului: «Forţa muzeului va consta în forţa de concentrare şi pătrundere a energiilor sale unificatoare şi dătătoare de viaţă. Din această pricină, conducătorul său va trebui să fie mai mult decît un înmulţitor, conservator şi orînduitor al comorilor sale. Va trebui să aibă imaginaţie creatoare pentru a şti să reprezinte vizibil pentru simţuri această nouă realitate. Va trebui să colaboreze cu pionierii din

rîndul artiştilor. Ceea ce muzeul însă cu certitudine că nu-şi va putea permite este să aştepte pînă ce situaţia artei moderne se va fi „decantat”. Căci asta ar însemna să decapiteze muzeul. De la un trunchi nu te aştepţi să mai reacţioneze şi să crească. Muzeul are sens doar ca pionier... Contemporaneitatea şi necesităţile ei sînt singurele argumente care îi conferă muzeului de artă şi esteticii şi istoriei artei, care o susţin, justificarea existenţei».

Cartea, în care se află aceste fraze, poartă un titlu aparent provocator: «Depăşirea artei». În dezvoltarea modernă, opinia Dorner, creaţia artistică şi trăirea estetică şi-au schimbat atît de profund caracterul, încît trebuie să căutăm noi categorii. Omul creator pătrunde într-o lume a «energeticii pure», care e nematerială în sensul vechi. «Din această pricină cuvintele artă şi artist capătă tot mai mult un consens învechit...»

În fond, muzeul lui Sandberg nu mai era un muzeu. Arta, pe care o propaga mai putea fi ea numită artă? Ce avea de a face, de pildă, ultima sa expoziţie, cu care şi-a luat rămas bun, ca un al doilea Buhoglindă, de la publicul său, cu o expoziţie de «artă»? Se numea «Dylaby» şi-şi trimitea vizitatorul printr-un «labirint dinamic», printr-o grădină «rătăcitoare», care ar face cinste chiar şi unui «tîrg de moşi». Lumea «nebună» a suprarealismului părea să fi ieşit din rama unui tablou, devenise o realitate absurdă, prin care trebuia să păşim, oscilînd între amuzament şi groază. Oare această manifestare mai era demnă de un muzeu? Nu însemna – dacă mai avea vreo relaţie cu «arta», – o batjocorire a artei? Cei rătăciţi prin labirint se găseau deodată în faţa unui poligon de tir, unde funcţionari ai muzeului le ofereau puşti. Dacă reuşeau să nimerească vreunul din săculeţele pline de culoare, care se roteau, conţinutul acestora se revărsa asupra unor figuri de gips, şi astfel vizitatorii muzeului deveneau «artişti», care prin colaborarea lor înfăptuiau o «operă de artă» din mila sfintei întîmplări. Tot aici mai exista şi o cameră, care părea să stea cu plafonul în jos, aşa încît

unul dintre pereţii plini de tablouri devenea podeaua înclinată. Pentru prima oară în viaţa noastră am început să ne plimbăm ca muştele pe perete, şi am putut da urmare invitaţiei amicale de a nu purta de grijă tablourilor.

Am călcat «opere de artă» în picioare. Oare ultimul cuvînt al lui Sandberg conţinea mesajul că arta şi-a dat de capăt şi va trebui să fie «depăşită»? Antimuzeului îi corespunde o antiartă, care pare să distrugă elementele de bază ale artei plastice. Antiartistul nu mai este artist: nu mai vrea să proiecteze o trăire interioară pe pînză, nu mai vrea să creeze o operă de artă care să fie atîrnată de perete ca tablou şi admirată de un contemplator aflat în faţa lui. În acest caz extrem, «muzeul» nu mai oferă vizitatorilor săi produse finite ale creaţiei artistice, ci îi lasă să participe la acţiune şi la joc într-un laborator, în care se experimentează şi se joacă cu elemente de culoare şi formă, de spaţiu şi timp, de vis şi realitate.

Revoluţia începută cu o sută de ani în urmă, a dislocat arta, ca într-un proces de purificare chimică, din toate componentele ei, pentru a dobîndi elementul «artă» în forma sa pură. Şi ce s-a cîştigat de fapt? Este oare într-adevăr aşa cum spune Werner Haftmann că spaţiul pictural a fost defrişat pînă la graniţele cele mai exterioare? În acest caz s-ar fi ajuns la poziţii definitive, între care ar trebui să se mai «agaţe» şi proiectul modern al stilului. Sau oare mai continuă procesul chimic, pînă ce elementul instabil «artă» se dizolvă? Astfel s-ar ajunge la punctul în care arta, ca o categorie stabilă, s-ar dizolva, ar fi sfîrşitul artei.

Şi atunci în locul artei ar putea să treacă un nou limbaj vizual, care într-o lume a viitorului ar putea să dobîndească importanţa unui mijloc de comunicaţie indispensabil. Renunţarea artistului la opera de artă autocratică ar însemna în acelaşi timp şi şansa artistului de a străpunge singurătatea, care îl desparte de societatea omenească, şi să colaboreze activ la noua ei orînduire. «Cuvintele artă şi artist capătă un consens vetust», scria Alexander Dorner şi a

adăugat: «Creatorul modern vrea să acţioneze mult mai intensiv... Construcţia şi limbajul plastic trebuie să acţioneze şi să funcţioneze din nou ca imaginea magică, însă într-un sens mult mai profund şi mai eficient.»

S-ar putea ca toate acestea să fie «muzica viitorului», care multora să le sune încă neplăcut în ureche. Între teoriile lui Dorner şi activitatea lui Sandberg s-ar putea descoperi un anume nihilism, care distruge adevăratele valori ale artei, însă «atomizarea artei» se poate şi accepta şi se poate avea încredere că din dinamica vieţii noi va reieşi o formă superioară de activitate creativă, pentru care va trebui să fie descoperit un concept nou – sau chiar o artă nouă, încă nici măcar bănuită.

POSTFAŢĂ

RECUNOŞTINŢĂ ŞI JUSTIFICARE

Cu doi ani în urmă, cînd stăteam în cafeneaua Muzeului Municipal din Amsterdam şi aşteptam să fiu primit în biroul direcţiei la ora convenită, el, Willem Sandberg, pe atunci încă atît de controversatul director al muzeului, a apărut ca din puşcă prin uşă şi a venit alergînd spre mine. Sînt nişte artişti din străinătate la el – oare e foarte rău, dacă va trebui să mai aştept încă o jumătate de oră? În timpul acestei aşteptări a încolţit planul acestei cărţi. Nu mai ştiu ce-mi condusese paşii în acea zi la Sandberg. Nu puteam să mă mai gîndesc la nimic altceva, nici să mai vorbesc despre altceva, şi cum entuziasmul lui Sandberg nu era deloc mai mic decît al meu, am sărbătorit, oarecum, acest plan abia născut la el în birou. Aveam impresia că trebuie să mă duc acasă şi să scriu repede cartea.

Ceea ce m-a fascinat pe mine şi i-a fascinat pe toţi ceilalţi, pe care i-am introdus în proiectele mele, avea două aspecte: convingerea că o asemenea carte trebuie scrisă şi uimirea că încă nu fusese scrisă. Era un gol, care trebuia completat, tocmai acum, în această – după cum afirmă specialiştii – «epocă postrevoluţionară», în care arta modernă a fost ridicată la rangul unei arte oficiale, iar amintirea avîntului revoluţionar, a tendinţei de cuprinzătoare înnoire, din care pornise, ameninţa să se piardă. După ce entuziasmul s-a mai potolit, au început dificultăţile. Am înţeles foarte curînd, de ce nu exista încă această carte: Ideea acestei cărţi plutea, fără îndoială, în aer, ba chiar pe stradă, înfăptuirea ei îl punea însă pe autor în faţa unor probleme care păreau deocamdată insolubile. Domeniul era extrem de vast, aproape de necuprins pentru o singură persoană şi, peste aceasta, o *terra incognita,* „despre care bibliotecile nu-mi puteau furniza decît informaţii deosebit de sărăcăcioase. Ceea ce am

reuşit să citesc, rămîneau fapte izolate şi o bibliografie, ce rămînea literatură şi nu-mi putea oferi o imagine vie obiectului meu.

Dintre marii «manageri» ai artei moderne, pe care încă noi putem să-i numim contemporanii noştri, Daniel-Henry Kahnweiler şi Willem Sandberg îmi erau de multă vreme cunoscuţi, aş putea poate chiar spune: prieteni. Întrucît amîndoi ard ca o flacără pentru cauza lor, ei au rămas tineri, iar deosebirea de vîrstă care desparte o generaţie de alta n-a jucat niciodată vreun rol între noi. În afară de aceasta, ei fac parte dintre acei oameni foarte ocupaţi, care în mod miraculos au totdeauna timp, îţi stau totdeauna la dispoziţie şi, fără îndoială, lor le datorez cel mai mult, serviabilităţii nelimitate cu care au răspuns la întrebări, francheţei lor, care nu ocolea nici o întrebare, nu refuza nici un răspuns. Am putut însă să aflu şi de la artişti ce a însemnat pentru ei sprijinul oferit de aceşti doi bărbaţi. Andre Masson mi-a vorbit despre Kahnweiler cu emoţia şi căldura pe care o manifeşti faţă de un vechi prieten – «Ne-a fost totdeauna ca un tată!» a strigat doamna Masson, – iar tînărul Sébastien Hadengue îmi povestea totdeauna cu plăcere, cum îl ajutase octogenarul pe el, cel total izolat şi fără succes, să-şi redobîndească încrederea în sine. Imaginea lui Sandberg o vedeam cel mai limpede aşa cum se oglindea în istorisirile artiştilor «săi». I-am vizitat pe Gerrit Benner în atelierul său din Amsterdam şi pe Karel Appel la Paris, şi-mi amintesc încă şi astăzi spaima cu care a recepţionat Ossip Zadkine vestea că Sandberg îşi va părăsi curînd postul. Pentru ca să rotunjesc imaginea aşa cum se cuvine, am ascultat cu foarte mare atenţie şi ce aveau de spus adversarii săi. Şi aveau de spus foarte mult. Ura lor – căci trebuie totuşi s-o numim aşa – nu rămînea, prin vehemenţa ei, deloc în urma dragostei şi recunoştinţei prietenilor.

Îmi va rămîne de neuitat o seară cu Jean Cassou; era, ca şi Bernard Dorival, conservator la «Musee d’Art Moderne», dispus să colaboreze şi mi-a istorisit propria sa poveste cu seriozitatea

modestă a unui bărbat care acordă o anumită pondere vieţii sale, pentru că este pătruns de valoarea însăşi a vieţii şi pentru că este hotărît s-o slujească. «Museum of Modern Art» din New York m-a primit totdeauna cu braţele deschise ale ospitalităţii americane. Îl vizitasem pentru prima oară în urmă cu patru ani, şi pe atunci Miss Greta Daniel de la Industrial Design Department, îmi demonstrase foarte limpede, în ce măsură spiritul Bauhaus-ului continua să trăiască în America. Întorcîndu-mă anul trecut din nou la New York pentru a strînge material pentru această carte, mi s-au deschis toate uşile: am vizitat casa literalmente din pivniţă pînă la ultimul etaj şi între un ghid şi celălalt, directorul muzeului, René d'Harnoncourt m-a introdus cu un gest larg, de unică dăruire, exact în sîmburele şarmului său excepţional.

Ar trebui să numesc mulţi care mi-au oferit informaţii, mi-au pus material fotografic la dispoziţie şi mi-au fost de ajutor în toate felurile, în primul rînd fireşte pe Alfred Barr şi în orice caz şi pe Bernard Karpel, bibliotecarul. J. J. Sweeney, aflat doar în trecere prin New York, a găsit cîteva ceasuri de prisos pentru mine, Thomas M. Messer, directorul Muzeului Guggenheim, mi-a dat indicaţii preţioase, iar în drumul meu prin galeriile newyorkeze am întîlnit managerii «lumii noi» şi dacă i-aş numi pe unii cu recunoştinţă aici, n-ar fi decît lipsă de recunoştinţă faţă de mulţi alţii.

Mi se-ntîmplă cu această postfaţă, exact aşa cum mi-a mers cu toată cartea: am numit pe mulţi dintre aceia care au contribuit hotărîtor ca arta modernă să răzbată, pe foarte mulţi însă nu i-am numit, n-am putut să-i numesc, pentru că aş fi ajuns în nemărginire şi aş fi dăunat perspectivei întregii prezentări. Nu va trebui să mă plîng de lipsa reproşurilor şi ştiu prea bine cît sînt de îndreptăţite. Cartea mea trebuia să fie, pe lîngă altele, o carte a recunoştinţei, însă încă de pe cînd am început s-o concep şi cu atît mai mult atunci cînd am scris-o, am constatat că nevoia de a lăsa neamintiţi pe mulţi şi multe sau doar de a-i aminti în treacăt, am resimţit-o drept o culpă.

Dedic un capitol lui Alfred Barr şi amintesc doar în treacăt pe James Johnson Swenney! Scriu treizeci de pagini despre Willem Sandberg şi despre Georg Schmidt doar o singură frază! Descriu expoziţiile «Documenta», fără să-l numesc pe Arnold Bode, care ar fi trebuit să fie neapărat citat. Şi aşa mai departe. Ceea ce m-ar putea justifica, sînt scopul şi intenţia acestei cărţi. Nu este nici o istorie a comerţului modern cu tablouri şi nici o istorie a muzeului modern, dar în măsura în care prezintă aceste domenii încă neexplorate, nu reprezintă decît un început modest. Am vrut să povestesc istoria artei moderne ca *istoria unei lupte* şi să prezint foarte explicit, prin pilda cîtorva personalităţi, ce i-a interesat pe aceştia şi ce i-a silit atît de categoric să se pună în slujba unei cauze, pe atunci încă discreditată şi combătută. Fiecare capitol înseamnă o etapă a luptei şi – în afară de cele două capitole care se află sub semnul «singurătăţii totale» – le-am centrat pe toate în jurul unei figuri, care să exprime voinţa de înnoire a generaţiei ei. Aş putea să mă exprim şi altfel: pentru a recompune drumul artei moderne, am fixat figurile «managerilor» mei ca pe nişte pietre de hotar. Aş fi mulţumit şi aş considera încercarea mea izbutită, dacă portretele oamenilor *care nu se tem de nou* ar ilustra spiritul care le-a creat posibilitatea de a acţiona.

În sfîrşit, trebuie să le mulţumesc şi acelora care m-au sprijinit în munca mea. Nepotul lui Paul Durand-Ruel, Charles, mi-a pus la dispoziţie cu multă amabilitate material de studiu şi ilustrativ, sora lui Wilhelm Uhde, care lucrează ca pictoriţă la Paris şi se îngrijeşte de moştenirea fratelui ei, m-a întîmpinat cu multă amiciţie, Wilhelm Maywald mi-a pus la dispoziţie minunata sa fotografie a lui Daniel Henry Kahnweiler. Cu emoţie mă gîndesc la ultima mea conversaţie cu Jean Cocteau şi cu recunoştinţă la conversaţia cu Marc Chagall, care mi l-a descris pe «genialul Vollard» în culorile iubirii. Mult îi datorez şi criticii ascuţite, neîndurătoare a lui Karl Ruhrberg, însă şi încurajărilor inimoase ale lui Paul Citroen şi Helga Schussheim,

cititorilor primului manuscris. Cum aş putea însă să-i uit tocmai eu, cîntăreţul managerilor, pe proprii mei manageri: Fritz Landshoff, care a susţinut dintru început proiectul meu, şi E. Barth von Wehrenalp, care l-a însoţit cu multă gingăşie şi răbdare? Şi, lucid, trebuie să mai precizez că soţia mea mi-a fost colaboratoare de a prima pînă la ultima literă.

CUPRINS